Dante Alighieri
LA DIVINA COMMEDIA
Fratelli
Fabbri
Editori

Dante Alighieri

LA DIVINA COMMEDIA

Volume III

Purgatorio

Purgatorio, Canto I

Dante e Virgilio, usciti dalla voragine infernale attraverso la natural burella, *si trovano sulla spiaggia di un'isola situata nell'emisfero antartico, nella quale si innalza la montagna del purgatorio.*

Inizia il secondo momento del viaggio di Dante nell'oltretomba, durante il quale argomento del suo canto sarà la purificazione delle anime prima di salire in paradiso: necessaria è perciò la protezione delle Muse, che egli invoca prima che la sua poesia affronti il tema dell'ascesa alla beatitudine eterna.

L'alba è prossima e i due pellegrini procedono in un'atmosfera ormai limpida e serena, dove brillano le luci delle quattro stelle che furono viste solo da Adamo ed Eva prima che fossero cacciati dal paradiso terrestre, situato per Dante sulla vetta del monte del purgatorio.

Volgendo lo sguardo verso il polo artico Dante scorge accanto a sé la figura maestosa di un vecchio: è Catone Uticense, che Dio scelse a custode del purgatorio. Poiché egli li crede due dannati fuggiti dall'inferno, Virgilio spiega la loro condizione e prega che venga loro concesso di entrare nel purgatorio, promettendo a Catone di ricordarlo alla moglie Marzia, che si trova con Virgilio nel limbo. Ma, risponde il veglio, *una legge divina separa definitivamente le anime dell'inferno da quelle ormai salve; del resto non è necessaria nessuna lusinga, dal momento che il viaggio è voluto da una* donna del ciel. *Infine ordina a Virgilio di cingere Dante con un giunco (simbolo d'umiltà) e di detergergli il volto da ogni bruttura infernale. I due pellegrini si avviano verso la spiaggia del mare per compiere i due riti prescritti da Catone.*

INTRODUZIONE CRITICA

La lettura del primo canto del *Purgatorio* segue, lungo l'arco della critica dantesca, un'oscillazione tra due poli: il polo della ricerca che il Croce avrebbe definito strutturale, attenta ad una esposizione problematica di tutte le implicanze storiche, mitiche e teologiche e il polo dell'esegesi attenta a definire il significato ritualistico e l'intelaiatura liturgica che sorregge tutto il canto.

E due sono stati i motivi attorno a cui la critica ha sovrapposto strati di ricerche e di interpretazioni: il personaggio di Catone, osservato in rapporto al concetto di libertà e al concetto di salvezza e il rito finale della purificazione, celebrato *in sul lito diserto*.

Questa analisi ci porta ad accostare ancora una volta il problema dell'allegoria in Dante e in un canto la cui struttura è tutta emblematica e che, sotto questo punto di vista, si offre efficace paradigma di tutta la seconda cantica. È stato giustamente osservato che anche gli interpreti più convinti della non poeticità dell'allegoria ammettono che nel primo canto "il simbolo è del tutto disciolto nella rappresentazione" (Bigi): la figura di Catone esprime la riconquista della libertà dopo l'esperienza del male, ogni gesto di Virgilio è un'officiatura liturgica nella riconsacrazione del suo discepolo al bene, il personaggio Dante appare nello stato del catecumeno che comincia il suo ciclo di iniziazione purificatrice. Su questi tre perni poggia la vicenda dell'anima nel momento in cui si avvia verso la penitenza e la redenzione, attraverso - secondo la distinzione del Bigi - "tre fasi successive: quella in cui l'anima si abbandona con immediato senso di benessere alla sua nuova condizione; il sopraggiungere della consapevolezza delle responsabilità e dei doveri che tale condizione comporta; e infine, raggiunta questa consapevolezza, l'inizio, ansioso e raccolto, della penitenza".

È un momento ancora drammatico, a torto dimenticato da molti critici che, sottolineando troppo l'atmosfera dolce e serena della spiaggia del purgatorio - atmosfera del resto necessaria perché il senso del divino si distenda "con un'intima potenza affinante e pacificatrice" (Malagoli) - dimenticano che "questo aprirsi dell'anima è strettamente avvinto al sentimento infernale: là è la sua *humus*" (Malagoli), non avvertendosi affatto "una diminuzione di tensione rispetto all'*Inferno*, quanto piuttosto una diversa tensione, meno disperata e convulsa e più controllata e solenne, ma pure anch'essa potentemente drammatica" (Bigi). *Noi andavam per lo solingo piano* non indica, come vorrebbero alcuni critici, il tranquillo procedere dei due pellegrini, ma la fuga da un incubo (per l'Apollonio anzi questo motivo continua in tutta la seconda cantica: "se l'*Inferno* è l'ipostasi della città degli uomini, il *Purgatorio* è il viaggio da quella città, l'esilio alla ricerca di una più vera patria, la fuga, anche da una minaccia bestiale e paurosa... di non so che malvagio uccello") che si compone infine in due gesti semplici e armoniosi, che sembrano seguire il ritmo prestabilito di una cerimonia liturgica. Per il cristiano - e per l'uomo medievale in particolare, erede diretto di tutta la letteratura patristica, che faceva della liturgia la sua matrice - rientrare nella Grazia significa rientrare nella vita liturgica - che della Grazia è l'espressione sensibile - cioè nella vita comunitaria della Chiesa: e non è fuori luogo ricordare che nel *Purgatorio* l'esistenza, delle anime e delle cose, è corale e concorde.

La recente lettura di Ezio Raimondi, perseguita con solidità di impianto critico e con finezza di proposte interpretative, segue, lungo tutto il canto, l'intreccio tra rito e storia alla ricerca d'una convergenza di significati, di ricordi, di miti, di simboli vitali in ciascuna delle immagini del canto, da quella della *navicella* alla descrizione dell'*umile pianta*, di cui Dante è cinto da Virgilio. Dopo l'esordio, che segue le leggi retoriche delle *artes dictandi*, il tema sembra essere quello stesso di tutta la cantica, cioè l'antitesi morte-risurrezione, male-libertà, peccato-ritorno a Dio. Attorno a questo fulcro dimostrativo si raccolgono immagini ricche di risonanze classiche, bibliche, liturgiche e patristiche, ma tutte inscritte in una tensione verso il ritorno all'innocenza perduta, verso la purificazione totale. In effetti si può affermare, col Raimondi, che "con quel gioco multiplo di suggerimenti e di registri che fa del simbolismo dantesco una invenzione geniale, il discorso del Poeta corre su due piani, l'uno retorico e l'altro, se si passa il termine, esistenziale". Ancora una volta "l'interpretazione allegorica con cui la spiritualità medievale intende i fatti della cultura e gli aspetti del mondo e le vicende della vita, è un modo di pensare e di sentire: non si frappone tra l'intelletto e le cose, tra l'anima e i suoi movimenti, ma, anzi, ne agevola il contatto e la comprensione, ne suggerisce le vie per il possesso e l'unità" (Battaglia).

La poetica del trascendente, intesa come ricerca e conquista dei supremi valori spirituali, ha avuto inizio e Dante vi si consacra separando per un attimo il poeta (l'invocazione alle Muse), smarrito di fronte alla difficoltà della «visione», dall'uomo-personaggio, smarrito di fronte alla difficoltà dell'ascesa, ma legando inscindibilmente i due momenti, perché dal tema iniziale del "resurgere" (*ma qui la morta poesì resurga*) al rito lustrale della fine, il motivo unitario è la riconquistata libertà attraverso l'umiltà e in virtù della purificazione. E sono proprio Catone, l'eroe mitizzato perché magnanimo, e Virgilio, il poeta vate e guida, a fare da ministri al rito: segno d'una rottura, attraverso la Grazia, del rapporto tra gloria ed umiltà: "l'umiltà non contraddice più, ora, alla magnanimità" (Raimondi).

L'*umile* pianta, divelta per cingere il Poeta, rinasce: preludio alla totale rinascita spirituale che Dante avvertirà alla fine del purgatorio, quando si sentirà *rifatto sì come piante novelle rinnovellate di novella fronda.*

Canto I

"Incipit" del Purgatorio in una miniatura fiorentina della fine del secolo XIV. (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Tempi 1 - f. 32 r)

1 Per correr migliori acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;

4 e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.

7 Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calliopè alquanto surga,

10 seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.

1\. La navicella del mio ingegno, che lascia dietro di sé un mare così tempestoso (l'inferno), si prepara (*alza le vele*) a una materia più serena (il purgatorio);

4\. e canterò del secondo regno (dell'oltretomba) nel quale l'anima umana si purifica (*si purga*) e diviene degna di salire al cielo.

7\. Ma qui la poesia, che ha avuto finora per argomento la morte spirituale (dei dannati), riviva (trattando della vita spirituale di coloro che raggiungeranno la beatitudine), o sante Muse, poiché a voi ho consacrato la mia vita (*vostro sono*); e a questo punto si levi più alta la voce (*alquanto surga*) di Calliope (la maggiore delle nove Muse, ritenuta dagli antichi l'ispiratrice della poesia epica; il nome, etimologicamente, significa «dalla bella voce»).

10\. accompagnando (*seguitando*) il mio canto con quella melodia della quale le sciagurate figlie di Pierio, poi trasformate in gazze (*le Piche misere*), avvertirono la superiorità a tal punto che disperarono di sottrarsi alla punizione che le attendeva.

Narra Ovidio (*Metamorfosi* V, versi 300 sgg.) che, avendo le figlie del re Pierio osato sfidare le Muse nel canto, furono sconfitte da Calliope e trasformate in piche. Anche nel *Purgatorio* Dante fa grande uso dei miti dell'antichità classica. Osserva il D'Ovidio: "nel simbolismo, che permetteva di veder sotto a quei fantasmi una verità leggiadramente velata, egli acquetava la sua coscienza di cristiano; e accarezzava con l'immaginazione compiacente le belle favole, alle quali come poeta e come studioso dell'antichità teneva assai".

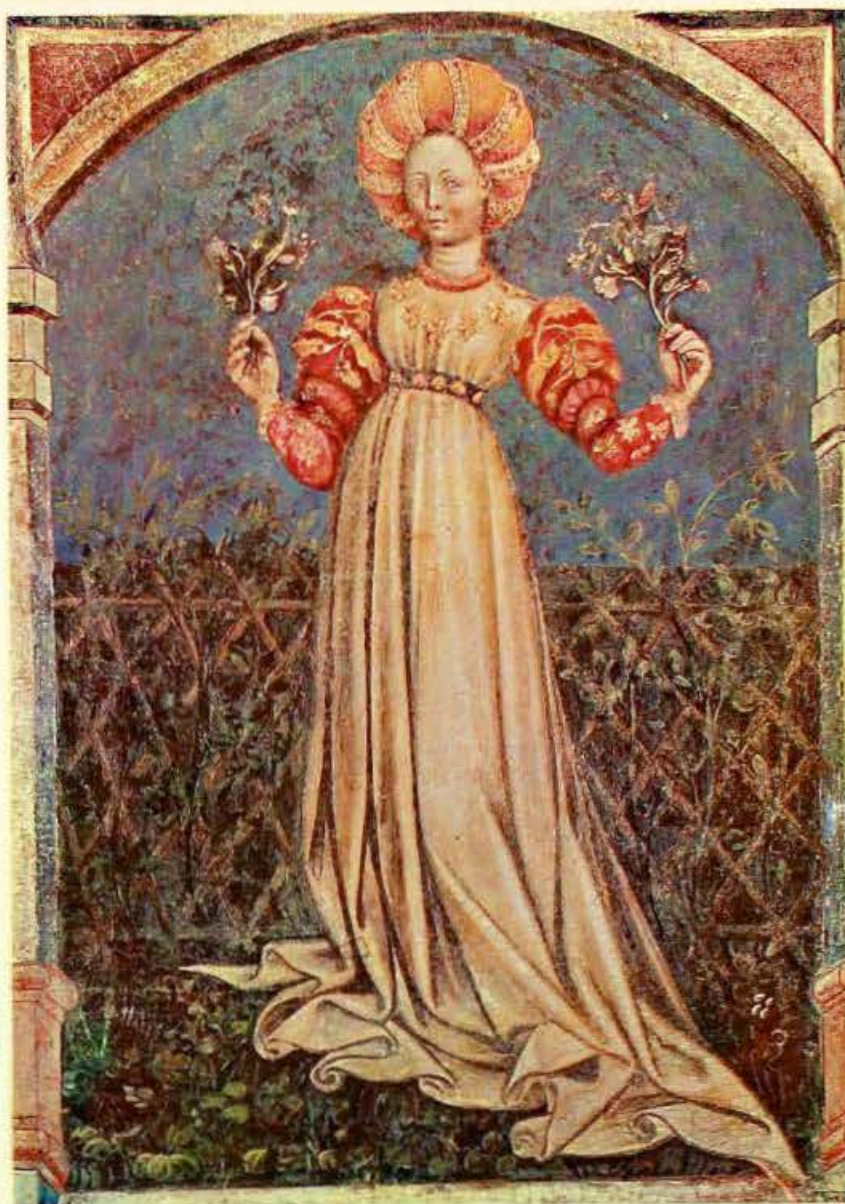
Nell'esordio del *Purgatorio* il Raimondi nota che il discorso del Poeta corre su un piano retorico e su uno morale. "Il *mar crudele* che ci lasciamo dietro, non è soltanto il mare delle *rime aspre e chiocce*, il *pelago* della poesia di cui si parlerà più tardi nel *Paradiso*; ma è

insieme l'*acqua perigliosa* che s'era intravista attraverso una comparazione nel primo canto dell'*Inferno*: ossia, come spiega il *Convivio*, il «mare di questa vita» che ogni cristiano ha da percorrere per giungere al suo «porto». Ed è poi ancora lo stesso mare a cui pensa il lettore della Bibbia, ogni volta che ricorda la vicenda degli Ebrei fuggiti dall'Egitto: un mare-simbolo, che si converte in certezza di *acque migliori*, perché prefigura, come mistero della fede, l'idea del battesimo e, a un tempo, quella della vittoria di Cristo sulla morte."

Per quel che riguarda la tonalità di questo proemio, in esso si preannunciano quell'euritmia e quella delicatezza di sfumature che saranno caratteristici del canto. "La stessa proposizione ha un accento riposato e fidente, piuttosto che squillante: né inganni la lieve impennata, piuttosto verbale ed apparente che reale, dell'«alzar le vele», giacché essa sta come espressione asseverativa e non ortativa o iussiva... Non dice: tu, o ingegno, alza le vele, ma semplicemente: la navicella del mio ingegno alza le vele per correre ora acque più pacate e tranquille, quella *navicella* che lascia dietro di sé il mare crudele dell'inferno. Era *mare*, ed ora son solo *acque*; era vasto pelago, ed ora è navigazione per acque più chiuse e quiete." (Sansone)

13. Un tenero colore di zaffiro orientale (la più pura e splendente fra le varie qualità di *zaffiri*, secondo quanto attestano i *Lapidari* medievali), contenuto nella limpida (*sereno aspetto*) atmosfera (*mezzo*: ciò che si interpone fra le cose), pura fino al cerchio dell'orizzonte (*primo giro*),

16. procurò nuovamente gioia (*ricominciò diletto*) al miei occhi, appena uscii dall'aria infernale (*morta*), che aveva rattristato la mia vista e il mio animo.

Per un poeta romantico come il Coleridge il cielo assumeva l'aspetto dell'"interno di un bacino di zaffiro". Dante è assai più preciso nel determinare le sue sensazioni; le sue metafore, pur radicate in un fondo analogico, non sono mai considerate in se stesse, in quanto pure intuizioni, attimi di felice contatto con una realtà più ricca di quella che il linguaggio comune ci offre, ma si ordinano in una gerarchia razionale di significati. L'immagine del Coleridge può servire "a mostrare per contrasto come in Dante la gioia della scoperta sensitiva sia subito controllata dall'intelligenza: nella terzina, a parte il contrappunto allusivo-simbolico dello sfondo, interviene infatti, quasi a frenare ogni suggestione pittorica, il gusto didascalico della *descriptio temporis* con i tecnicismi di *aspetto del mezzo* e *primo giro* in corrispondenza di aggettivi affettivi come *sereno* e puro" (Raimondi).

19. Venere, il bel pianeta che predispone all'amore (*d'amar conforta*), faceva gioire (*rider*) tutta la parte orientale del cielo, attenuando con la sua luce quella della costellazione dei Pesci, con la quale si trovava in congiunzione.

L'accenno al pianeta Venere, attraverso qualificazioni (*bel... rider*) che si riferiscono direttamente alla dea della bellezza e dell'amore, ha un significato allegorico, per cui l'amore paganamente celebrato dai poeti dell'antichità classica viene interpretato come una semplice, imperfetta prefigurazione dell'unico amore degno di questo nome: la carità cristiana. Nel *Convivio* (II, V, 13) è detto: "... ragionevole è credere che li movitori... [del cielo] di Venere siano li Troni; li quali ... fanno la loro operazione, connaturale ad essi, cioè lo movimento di quello cielo, pieno di amore, dal quale prende la forma del detto cielo uno ardore virtuoso per lo quale le anime di qua giuso s'accendono ad amore, secondo la loro disposizione".

22. Mi volsi a destra, e diressi la mia at-

Purgatorio I, 19
Il risveglio della natura sotto l'influsso del pianeta Venere è rappresentato dal simbolo del mese di aprile e da due leggiadre coglitrici di fiori.

"I mesi e le occupazioni dei mesi" probabilmente di Giotto (c. 1266-1337) o della sua scuola. (Padova, Palazzo della Ragione)

13 Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro insino al primo giro,

16 alli occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch' io usci' fuor dell'aura morta,
che m'avea contristati li occhi e 'l petto.

19 Lo bel pianeta che d'amar conforta
faceva tutto rider l'oriente,
velando i Pesci, ch'erano in sua scorta.

22 I' mi volsi a man destra, e posi mente
all'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'alla prima gente.

25 Goder pareva il ciel di lor fiammelle:
oh settentrional vedovo sito,
poi che privato se' di mirar quelle!

tenzione (*posi mente*) al polo australe, e vidi quattro stelle che soltanto i primi uomini (Adamo ed Eva) videro.

25. Il cielo sembrava gioire delle loro luci intensissime (*fiammelle*): o luogo settentrionale spoglio (*vedovo*), dal momento che ti è preclusa (*poi che privato se'*) la possibilità di vederle!

Le *quattro stelle* splendenti nel cielo australe e che solo Adamo ed Eva, prima della loro cacciata dal paradiso terrestre (situato, per Dante, sulla sommità del monte del purgatorio) poterono vedere, simboleggiano le quattro virtù cardinali. Questo simbolo deve essere interpretato - secondo quanto scrive, sulla base di alcune osservazioni del Singleton, il Raimondi - nel senso che Dante rimpiange (*oh settentrional vedovo sito*) "una perdita irrimediabile, iscritta per sempre nella storia dell'uomo, per cui nessuno potrà mai far ritorno al paradiso terrestre con la stessa innocenza e la giustizia onde Dio aveva fatto dono nella persona di Adamo alla natura umana". Questo rimpianto "si colora di tristezza... e reca in sé, al fondo, la mestizia della condizione umana, della nostra umanità postedenica, necessariamente affaticata e corrotta, fuori per sempre della dolcissima felicità dell'innocenza.
Ed è perciò che il simbolo... trapassa in accenti umani che hanno la vibrazione della poesia" (Sansone).

28. Appena mi fui distolto dal guardarle (*da loro sguardo fui partito*), volgendomi un poco verso il polo boreale, nel quale l'Orsa Maggiore non era più visibile (*là onde il Carro già era sparito*),

31. vidi vicino a me, solo, un vecchio (*veglio*), degno nell'aspetto (*in vista*) di una riverenza tale, che nessun figlio è tenuto ad una riverenza maggiore verso suo padre (*che più non dee a padre alcun figliuolo*).

34. Portava la barba lunga e brizzolata (*di pel bianco mista*), simile ai suoi capelli, dei quali due ciocche (*doppia lista*) scendevano sul petto.

37. A tal punto i raggi delle quattro stelle (*luci*) sante ornavano di luce il suo volto, che io lo vedevo (illuminato) come se davanti a lui ci fosse il sole.

Il *veglio*, sul cui volto convergono, quasi isolandolo "in una sacra oasi di luce" (Momigliano) i raggi delle quattro stelle che adornano e rendono santo il cielo australe, è Marco Porcio Catone Uticense (95-46 a. C.), strenuo difensore della libertà e delle istituzioni repubblicane in un periodo in cui, attraverso lotte sanguinose, maturavano in Roma quelle nuove forme di governo, imposte con la forza e basate sull'accentramento di tutti i poteri nelle mani di un singolo, che avrebbero condotto, con Augusto, all'impero. Si oppose in gioventù alla dittatura di Silla, poi, insieme con Cicerone, al tentativo eversore di Catilina; denunciò i pericoli insiti in una forma di governo, quale il primo triumvirato, tendente a sovrapporsi alle magistrature della repubblica. Nella guerra civile tra Cesare e Pompeo fu seguace di questo ultimo. Dopo la morte di Pompeo comandò un esercito di anticesariani in Africa. Sconfitto ad Utica, si diede la morte per non cadere prigioniero di Cesare e per non sopravvivere al crollo della libertà repubblicana.
Dopo avere, nel *Convivio* (IV, XXVIII, 15-19) e nella *Monarchia* (II, V, 15), manifestato la sua ammirazione per Catone, Dante pone questo pagano, suicida ed avversario dell'idea imperiale, quale custode del purgatorio, tra le anime alle quali è assicurata la beatitudine. Osserva l'Auerbach che questo avviene perché la "storia di Catone è isolata dal suo contesto politico-terreno... ed è diventata *figura futurorum* [simbolo di cose future]. Catone è una « figura », o piuttosto era tale il Catone terreno, che a Utica rinunciò alla vita per la libertà, e il Catone che qui appare nel purgatorio è la figura svelata o adempiuta, la verità di quell'avvenimento figurale. Infatti la libertà politica e terrena per cui è morto era soltanto *umbra futurorum*: una pre-

28 Com' io da loro sguardo fui partito,
un poco me volgendo all'altro polo,
là onde il Carro già era sparito,

31 vidi presso di me un veglio solo,
degno di tanta reverenza in vista,
che più non dee a padre alcun figliuolo.

34 Lunga la barba e di pel bianco mista
portava, a' suoi capelli simigliante,
de' quai cadeva al petto doppia lista.

37 Li raggi delle quattro luci sante
fregiavan sì la sua faccia di lume,
ch' i' 'l vedea come 'l sol fosse davante.

40 «Chi siete voi, che contro al cieco fiume
fuggita avete la pregione etterna?»
diss'el, movendo quelle oneste piume.

43 «Chi v' ha guidati, o che vi fu lucerna,
uscendo fuor della profonda notte
che sempre nera fa la valle inferna?

46 Son le leggi d'abisso così rotte?
o è mutato in ciel novo consiglio,
che, dannati, venite alle mie grotte?»

49 Lo duca mio allor mi diè di piglio,
e con parole e con mani e con cenni
reverenti mi fe' le gambe e 'l ciglio.

52 Poscia rispuose lui: «Da me non venni:
donna scese dal ciel, per li cui prieghi
della mia compagnia costui sovvenni.

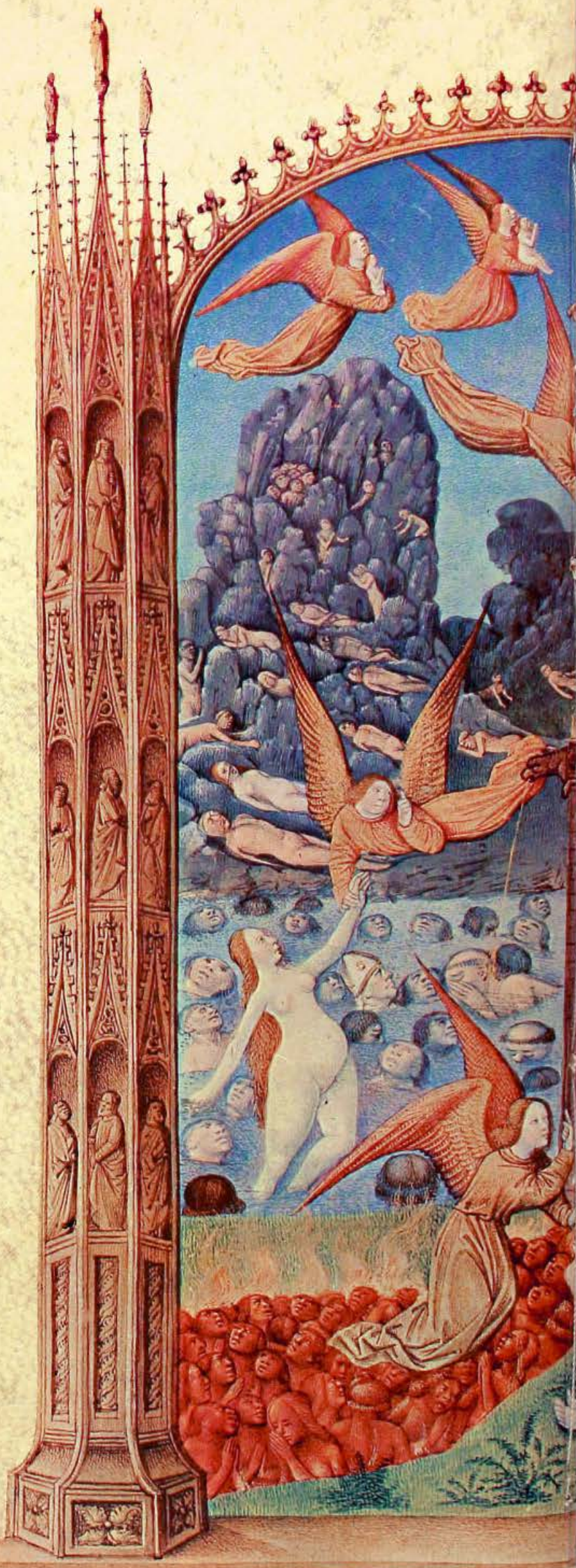
"Incipit" del Purgatorio in una miniatura fiorentina del sec. XIV. (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Conv. Soppr. 204 - f. 95 v)

figurazione di quella libertà cristiana che ora egli è chiamato a custodire". Nel personaggio di Catone - scrive il De Sanctis - "vi è il savio antico, e qualche altra cosa ancora: il savio cristianizzato, sulla cui fronte il poeta ha versato l'acqua battesimale della nuova religione... Vi è dunque in quell'aspetto il savio antico, ma qualche altra cosa ancora: vi è il paradiso, la grazia illuminante, le quattro mistiche stelle del purgatorio, che comunicano splendore e vita alla calma de' suoi lineamenti, e lo fanno parere un sole". Già in Lucano, la fonte alla quale Dante ha maggiormente attinto per delineare i tratti fisici e morali del personaggio di Catone, la figura di questo seguace della dottrina stoica appare permeata di un sentire religioso in cui sono come presagiti alcuni dei più sublimi temi del messaggio cristiano. Nel momento in cui decide di prendere parte alla guerra civile, l'eroe di Lucano (*Farsaglia* II, versi 306-313) esclama: "E così piacesse agli dei del cielo e dell'inferno che sul mio capo si potesser raccogliere tutte le espiazioni. E, nuovo Decio, cadessi trafitto da ambe le schiere, ed io trapassato da tutte le aste stessi in mezzo a ricevere le ferite di tutta la guerra: e questo sangue redimesse i popoli, e questa morte redimesse tutte le corruttele romane" (traduzione del D'Ovidio). E quando il suo luogotenente Labieno lo esorta ad interrogare l'oracolo di Giove Ammone, Catone risponde che Dio non ha scelto le sterili sabbie del deserto africano "per ricantare il vero a pochi, né lo ha sommerso in questa polvere. C'è forse una sede di Dio, fuorché la terra e il mare e l'aria e il cielo e la virtù?... Giove è tutto quanto tu vedi, dovunque ti muovi".

40. «Chi siete voi, che seguendo una direzione opposta a quella del fiume sotterraneo (il *ruscelletto* di cui al verso 130 del canto XXXIV dell'*Inferno*) siete evasi dal carcere eterno (l'inferno)?» disse, muovendo la sua veneranda barba (*quelle oneste piume*).

43. «Chi vi ha fatto da guida? o che cosa vi ha rischiarato il cammino (*o che vi fu lucerna*), mentre uscivate dalle tenebre profonde che rendono sempre nera la voragine infernale?

46. A tal punto sono violate le leggi dell'inferno (*d'abisso*)? o in cielo è stato fatto un nuovo decreto (o è *mutato in ciel novo consiglio*), per cui, pur essendo dannati, giungete alla montagna da me custodita (*alle mie grotte*)?»

Nelle domande che Catone rivolge ai

due pellegrini è stata indicata una espressione di sdegno (Scartazzini), di sbigottimento (Grabher), di stupore (Fassò). Il Mattalia scorge in Catone i "tratti psicologici del duro legalitario, del sospettoso (non vogliamo proprio dir burocratico) custode del Regolamento". Simili caratterizzazioni tuttavia, per eccesso di realismo psicologico, non rendono conto della maestà della figura di Catone, dell'aura di miracolo che la circonda, del sovrannaturale che in essa si incarna. Rileva opportunamente il Sansone che "al fondo del suo domandare c'è il presentimento di qualcosa di provvidenziale che regga il viaggio dei due pellegrini", mentre il Raimondi, analizzando i versi 40-48, osserva: "Sono tutte domande le sue, come di persona sorpresa che voglia sapere e incalzi l'interlocutore: ma la didascalia delle *piume oneste*, che interrompe il discorso diretto quasi per indicare il tono della scena con un lontano riferimento, forse, alle *lanose gote* di Caronte, e più ancora le formule numinose e le antitesi gravi che affollano la sua apostrofe (da *lucerna* a *profonda notte*, da *valle inferna* a *leggi d'abisso*, da *novo consiglio* a *dannati*, *venite alle mie grotte*) rivelano che, interrogando Virgilio, Catone non mira a informarsi, quanto a provocare in chi gli sta davanti una presa di posizione che deve poi valere, in fondo, come una specie di abiura, di decisa rinunzia".

49. Virgilio allora mi afferrò (*mi diè di piglio*), e mi fece inginocchiare e abbassare gli occhi in segno di riverenza (*reverenti mi fe' le gambe e 'l ciglio*), incitandomi a ciò con parole e con l'atto delle sue mani e con segni.

52. Poi gli rispose: « Non sono arrivato di mia iniziativa: scese dal cielo una donna (Beatrice), grazie alle cui preghiere soccorsi (*sovvenni*) costui con la mia compagnia.

Una originalissima iconografia del purgatorio creata dalla fervida fantasia di Pol e Jean de Limbourg.

"Très riches heures du duc de Berry" - a. 1416. (Chantilly, Museo Condé - Ms. 65 - f. 113 v)

Purgatorio I, 53-54
La Commedia, Inferno. Min. napoletana - a. 1360 circa.
(Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 3 r)

55. Ma poiché è tuo desiderio che la nostra condizione, quale essa è veramente, ti venga maggiormente chiarita, non può essere mio desiderio che questo (chiarimento) ti sia negato.

58. Costui non vide mai la morte (sia quella corporale che quella spirituale; non morì cioè e non è dannato); ma a causa dei suoi peccati (*follia*) fu così vicino alla morte spirituale, che pochissimo tempo sarebbe dovuto trascorrere (*che molto poco tempo a volger era*) (perché egli la vedesse).

61. Come ti ho detto, fui inviato da lui

Purgatorio I, 59-62
La Commedia, Inferno. Min. napoletana - a. 1360 circa.
(Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 2 r)

55 Ma da ch'è tuo voler che più si spieghi
di nostra condizion com'ell'è vera,
esser non puote il mio che a te si nieghi.

58 Questi non vide mai l'ultima sera;
ma per la sua follia le fu sì presso,
che molto poco tempo a volger era.

61 Sì com' io dissi, fui mandato ad esso
per lui campare; e non li era altra via
che questa per la quale i' mi son messo.

64 Mostrata ho lui tutta la gente ria;
e ora intendo mostrar quelli spirti
che purgan sé sotto la tua balìa.

67 Com' io l'ho tratto, sarìa lungo a dirti;
dell'alto scende virtù che m'aiuta
conducerlo a vederti e a udirti.

70 Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta.

73 Tu 'l sai, che non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara.

per salvarlo; e non era possibile percorrere altra via che questa per la quale mi sono incamminato.

64. Gli ho mostrato tutti i dannati (*la gente ria*); ed ora intendo mostrargli quelle anime che si purificano sotto la tua giurisdizione (*balìa*).

67. Lungo sarebbe riferirti come l'ho portato fin qui: dal cielo scende una forza (*virtù*) che mi aiuta a guidarlo per vederti e per ascoltarti.

70. Voglia tu dunque considerare benevolmente il suo arrivo: egli va in cerca della libertà, che è tanto preziosa, come sa colui che per essa rifiuta di vivere.

73. Tu lo sai, poiché in suo nome (*per lei*: la libertà) non fu per te dolorosa la morte a Utica, dove lasciasti il tuo corpo (*la vesta*) che il giorno della risurrezione dei morti risplenderà (con l'anima) di tanta gloria (*ch'al gran dì sarà sì chiara*).

Nota finemente il Momigliano che nella terzina 73 "il discorso di Virgilio si accende e si fa, per un momento, inno: e l'inno si corona con la fiammeggiante immagine di Catone splendente di gloria nel giorno della resurrezione, quando le anime riprendono il loro corpo (*la vesta*); bastano a quest'apoteosi due parole: *al gran dì, sì chiara*".

Purgatorio I, 67-69
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - a. 1360 circa. (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 62 r)

82. Lasciaci andare per i sette gironi del tuo dominio (il purgatorio): riferirò a lei, nei tuoi riguardi (*di te*), cose gradite (*grazie*), se hai piacere di essere nominato laggiù ».

Come quello di Catone, anche l'atteggiamento di Virgilio in questo episodio è stato generalmente interpretato su un piano angustamente psicologico, senza tener conto della dimensione al-

"Incipit" del Purgatorio in una miniatura fiorentina del secolo XV. (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Plut. 40,3 - f. 83 r)

76. Le leggi di Dio (*li editti etterni*) non sono state violate (*guasti*) da noi; poiché costui è vivo, ed io non sono un dannato, assegnato a Minosse (e *Minòs me non lega*: la giurisdizione di Minosse inizia con il secondo cerchio dell'inferno: cfr. *Inferno* V, 4-15); ma provengo dal limbo, dove sono gli occhi pudichi

79. della tua Marzia, che nel sembiante (*'n vista*) ancora ti prega, o animo venerabile (*santo petto*), che tu la consideri tua (*per tua la tegni*); per l'amore che ella ti porta accondiscendi dunque alla nostra richiesta.

Marzia, moglie di Catone e poi di Quinto Ortensio, dopo la morte di questi si rimaritò con Catone. Nel *Convivio* (IV, XXVIII, 13-19) Dante interpreta allegoricamente il ritorno di Marzia al suo primo marito, scorgendo in esso adombrato il ritorno dell'anima a Dio nel periodo della vecchiaia. Improntate a profondo affetto sono le parole che Dante fa rivolgere da Marzia al suo primo marito: "« Dammi li patti de li antichi letti, dammi lo nome solo del maritaggio »: che è a dire che la nobile anima dice a Dio: « Dammi, Signor mio, omai lo riposo di te; dammi, almeno, che io in questa tanta vita sia chiamata tua ». E dice Marzia: « Due ragioni mi muovono a dire questo: l'una si è che dopo me si dica ch'io sia morta moglie di Catone; l'altra, che dopo me si dica che tu non mi scacciasti, ma di buono animo mi maritasti »".

76 Non son li editti etterni per noi guasti;
chè questi vive, e Minòs me non lega;
ma son del cerchio ove son li occhi casti

79 di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega,
o santo petto, che per tua la tegni:
per lo suo amore adunque a noi ti piega.

82 Lasciane andar per li tuoi sette regni:
grazie riporterò di te a lei,
se d'esser mentovato là giù degni».

85 «Marzia piacque tanto alli occhi miei
mentre ch'i' fu' di là» diss'elli allora,
«che quante grazie volse da me, fei.

88 Or che di là dal mal fiume dimora,
più muover non mi può, per quella legge
che fatta fu quando me n'usci' fora.

91 Ma se donna del ciel ti move e regge,
come tu di', non c'è mestier lusinghe:
bastisi ben che per lei mi richegge.

legorico-figurale che in esso si esprime. Il D'Ovidio è giunto addirittura a vedere in esso, con alquanto discutibile gusto, quello di "una buona istitutrice, che guida per mano alla signora incollerita la figlioletta colpevole e penitente". È più che naturale che, considerando l'episodio da un tale punto di vista, sia sfuggito al critico il carattere religioso e rituale che il colloquio tra Catone e Virgilio riveste. Nel turbamento di Virgilio - osserva il Bigi - "Dante ha voluto significare l'atteggiamento della scienza o ragione umana di fronte alla sopraggiunta consapevolezza della nuova condizione di libertà: un atteggiamento complesso, in cui la sicurezza di possedere l'autorizzazione teologica per poter affrontare l'alto compito che attende l'anima penitente, non esclude il tentativo di ricorrere anche ai nobili ma qui inadeguati mezzi umani della parola ornata e affettuosa. Questo significato di Virgilio (su cui poco o nulla dicono i commentatori moderni) non sfugge ai commentatori antichi: e il Buti, a proposito dell'accenno di Virgilio a Marzia, osserva: 'Si può notare che in questo finga l'autore che Virgilio parli a questo modo, per dare ad intendere che la ragione umana non apprende de le cose dell'altra vita se non come pratica in questa de le cose mondane' ".

"Incipit" del Purgatorio in una miniatura probabilmente fiorentina del secolo XIV. (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 63 r)

85. « Marzia mi fu tanto cara (*piacque tanto alli occhi miei*) mentre fui in vita (*di là*) » disse Catone allora, « che le concessi tutte le cose a lei gradite e da lei desiderate.

88. Ora che ella risiede al di là dell'Acheronte (*mal fiume*), non può più influire sul mio volere (*più muover non mi può*), in virtù di quella legge (che separa in modo netto gli spiriti dannati da quelli salvati) la quale fu stabilita quando uscii fuori dal limbo (insieme ai patriarchi dell'Antico Testamento: cfr. *Inferno* IV, versi 53-63).

91. Ma se una beata (*donna del ciel*) ti incita ad andare e ti guida (*ti move e regge*), come tu dici, non occorre (*non c'è mestier*) che tu mi lusinghi: ti sia sufficiente (*bastisi ben*) rivolgermi la tua richiesta in nome suo (*per lei*).

94 Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
sì ch'ogni sucidume quindi stinghe;

94. Dunque vai, e fa in modo di cingere costui di un giunco liscio (*schietto*) e di lavargli il volto, in modo da cancellare (*stinghe*) da esso ogni sudiciume:

97 ché non si converrìa, l'occhio sorpriso
d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
ministro ch'è di quei di paradiso.

97. poiché sarebbe disdicevole (*non si converria*), con l'occhio offuscato (*sorpriso*) da qualcosa di torbido (*d'alcuna nebbia*), presentarsi davanti al primo esecutore dei decreti di Dio, che è un angelo (*di quei di paradiso*; si tratta dell'angelo posto a custodia della porta del purgatorio; cfr. *Purgatorio* canto IX, versi 78 sgg.).

100 Questa isoletta intorno ad imo ad imo,
là giù colà dove la batte l'onda,
porta de' giunchi sovra 'l molle limo:

100. Questa piccola isola, nella sua parte più bassa (*ad imo ad imo*), sulla spiaggia percossa dalle onde, è coperta tutt'intorno sull'umida sabbia da giunchi:

103 null'altra pianta che facesse fronda
o indurasse, vi puote aver vita,
però ch'alle percosse non seconda.

106 Poscia non sia di qua vostra reddita;
lo sol vi mosterrà, che surge omai,
prendere il monte a più lieve salita».

109 Così sparì; e io su mi levai
sanza parlare, e tutto mi ritrassi
al duca mio, e li occhi a lui drizzai.

112 El cominciò: «Seguisci li miei passi:
volgiànci in dietro, ché di qua dichina
questa pianura a' suoi termini bassi».

115 L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggìa innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar della marina.

118 Noi andavam per lo solingo piano
com'om che torna alla perduta strada,
che 'nfino ad essa li pare ire invano.

121 Quando noi fummo là 've la rugiada
pugna col sole, e, per essere in parte
dove adorezza, poco si dirada,

Purgatorio I, 124-125
La Commedia, Purgatorio, Min. Ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 1 r)

Purgatorio I, 134-136
La Commedia, Purgatorio.
Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma,
Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 1 r)

Purgatorio I, 127-129
La Commedia, Purgatorio.
Min. ferrarese -
a. 1474-1482. (Roma,
Biblioteca Vaticana -
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 1 r)

103. nessun'altra pianta, di quelle che portano rami con foglie o diventano rigide (*indurasse*), può vivervi, poiché non asseconda (flettendosi) i colpi (delle onde).

106. Il vostro ritorno (*reddita*) non avvenga poi da questa parte; il sole, che sta per sorgere (*surge omai*), vi indicherà da che parte affrontare più agevolmente la salita del monte. »

Gran parte dei critici hanno veduto in Catone soltanto il guardiano rigoroso ed inflessibile, accentuandone indebitamente la severità e la rudezza. Valga per tutti il giudizio del Croce, per il quale Catone è "la figura in cui il Poeta attua uno dei lati del suo ideale etico: la rigida rettitudine, l'adempimento dell'alto dovere, che par che non possa adempiersi, né operare sugli altri affinché a lor volta lo adempiano, senza rivestirsi di una certa asprezza, senza l'abito ritroso e alquanto diffidente di chi vigila sempre su se stesso e sugli altri". Questa interpretazione « laica » del personaggio di Catone non tiene conto del progressivo interiorizzarsi e spiritualizzarsi della sua figura in questo secondo discorso che rivolge ai due pellegrini. Nota il Sansone che nella figura del *veglio* "la severità e rigidità del filosofo stoico appare attenuata di affettuosità e umana temperanza" e che, per quel che riguarda in particolare la terzina 97, Catone lascia trasparire nelle sue parole "una distanza dalle pure essenze divine, che quasi lo agguaglia ai suoi due ascoltatori, e che distende ogni tensione e insieme riapre l'atmosfera dell'attesa e del prodigio. Gli angeli sono *quei di paradiso*, creature di così alto privilegio che Catone non osa indicarle se non con una perifrasi". Poi, a poco a poco, il suo dire perde ogni residua asprezza: "l'accento è queto e quasi intimo, e la semplicità degli annunzi ribadisce la consuetudine del soprannaturale, nei modi che qui assume la condizione lirica del meraviglioso, cioè non nel rilievo, ma in una sua naturale misura".

109. Ciò detto (così) si dileguò: ed io mi levai in piedi senza parlare, e mi accostai con tutto il corpo a Virgilio, e rivolsi a lui lo sguardo.

112. Egli cominciò a parlare: « Segui i miei passi: volgiamoci indietro, poiché da questa parte la pianura scende verso il suo orlo basso (la spiaggia) ».

115. L'alba trionfava dell'ultima ora della notte (l'ora *mattutina* è l'ultima delle ore canoniche della notte), la quale le fuggiva dinanzi, in modo che da lontano distinsi il tremolio della luce sul mare.

Più che nelle due altre cantiche, in cui riflette una condizione remota - nell'orrore delle tenebre o nel tripudio di una luce che non tramonta - da quella terrestre, e partecipa, fuori del tempo, di una certa astrazione, il paesaggio del purgatorio appare intimo, vibrante di umana trepidazione, penetrato di spiritualità. Le vicende della luce e del buio, che accompagneranno i due pellegrini nell'ascesa della montagna dell'espiazione, ne interpreteranno gli stati d'animo, ad essi docilmente accordandosi. Qui in particolare il "cielo notturno e sereno che via via si stenebra, è un maestoso e pensoso preludio dell'ascesa purificatrice a cui Dante si prepara" (Momigliano). Nella terzina 115 il gusto prezioso delle personificazioni - per cui l'apparire della luce si configura come una gioiosa vittoria di quest'ultima sulle tenebre debellate e messe in fuga - si risolve sul piano di una impressione direttamente ed intensamente rivissuta dalla memoria: il mare si annuncia *di lontano* attraverso la mobilità della luce che in esso si specchia. Nel *tremolar della marina* è la traduzione visiva della fiduciosa trepidazione dei due viandanti, il partecipe, beneaugurante consenso del creato alla speranza che li anima.

118. Noi avanzavamo nella pianura solitaria come colui che torna alla strada che ha smarrito, il quale ritiene che il suo cammino sia inutile finché non l'abbia ritrovata.

121. Quando fummo là dove la rugiada resiste, opponendosi (*pugna*), al sole e, per il fatto di essere in una zona dove spira un venticello (*adorezza*), evapora poco.

Purgatorio I, 31-33
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 1 r)

124 ambo le mani in su l'erbetta sparte
soavemente 'l mio maestro pose:
ond' io, che fui accorto di sua arte,

127 porsi ver lui le guance lagrimose:
ivi mi fece tutto discoverto
quel color che l'inferno mi nascose.

130 Venimmo poi in sul lito diserto,
che mai non vide navicar sue acque
omo che di tornar sia poscia esperto.

133 Quivi mi cinse sì com'altrui piacque:
oh maraviglia! ché qual elli scelse
l'umile pianta, cotal si rinacque

136 subitamente là onde l'avelse.

124. Virgilio posò delicatamente entrambe le mani aperte (*sparte*) sulla tenera erba: per cui io, che compresi lo scopo del suo gesto (*fui accorto di sua arte*),

127. gli porsi le guance bagnate di lagrime: su di esse egli fece riapparire interamente (*ivi mi fece tutto discoverto*) quel colore (il mio colorito naturale) che l'inferno aveva occultato (con la sua caligine).

Il combattimento della rugiada col sole ripropone, sul piano di una maggior discrezione, quello trionfale e squillante dell'alba che mette in fuga le tenebre. Qui il calore tarda ad essere vittorioso; la rugiada mantiene intatta la sua freschezza, la sua forza purificatrice, perché Dante possa, con l'aiuto del maestro, detergersi degli orrori della notte trascorsa fra i dannati.

130. Giungemmo quindi sulla spiaggia deserta, che mai vide solcate le sue acque da qualcuno che sia poi riuscito a tornare indietro (Ulisse infatti, giunto in vista della montagna del purgatorio, naufragò).

133. Qui mi cinse come Catone aveva voluto (*com'altrui piacque*): o meraviglia! infatti l'umile giunco ricrebbe tale quale egli l'aveva scelto (cioè *schietto*, liscio).

136. immediatamente, nel punto in cui l'aveva strappato (*l'avelse*).

Il giunco pieghevole e puro simboleggia l'umiltà; il suo istantaneo rinascere la fecondità di questa disposizione dell'animo, per cui un atto d'umiltà non si esaurisce in se stesso, ma dà origine ad altri atti d'umiltà.
Il sovrannaturale, ovunque presente nel canto, e al quale hanno alluso allegorie, simboli, riti, trova, nel miracolo del giunco che ricresce, la sua conferma esplicita ed inequivocabile.

Purgatorio, Canto II

L'aurora sorge sull'orizzonte del purgatorio mentre i due pellegrini sostano, pensosi ed incerti del cammino, lungo la riva del mare. All'improvviso appare lontano, sulle acque, una luce rosseggiante che si avvicina velocemente alla spiaggia: Virgilio riconosce l'angelo nocchiero del purgatorio ed esorta il discepolo ad inginocchiarsi in segno di omaggio.

L'uccel divino *giunge su una veloce navicella che trasporta più di cento anime, le quali, ad una voce, cantano il salmo* In exitu Israel de Aegypto. *Dopo averle benedette con il segno di croce, l'angelo riparte lasciando sulla spiaggia le anime, le quali chiedono consiglio a Dante e Virgilio sul cammino da intraprendere. Allorché si accorgono che Dante è vivo, grande è la loro meraviglia, finché una di loro, che aveva tentato di abbracciare il Poeta, viene da questo riconosciuta: è l'anima di Casella, un musico e cantore amico di Dante. Dopo avere spiegato che le anime destinate al purgatorio si raccolgono alle foci del Tevere in attesa dell'angelo nocchiero, su preghiera dell'amico, che ricorda quanto fosse per lui rasserenante il suo canto, Casella intona una canzone del* Convivio. *Tutti ascoltano intenti, ma Catone li scuote, rimproverando questo indugio nell'espiazione dei loro peccati. Le anime e i due pellegrini si dirigono correndo verso il monte come colombi spaventati da un rumore improvviso.*

INTRODUZIONE CRITICA

Una lettura del canto secondo del *Purgatorio* deve essere condotta su un piano drammaturgico, il quale però rimandi costantemente, con la forza propria d'una rappresentazione morale, al piano spirituale di cui è simbolo visivamente esplicantesi.

Le iniziali precisazioni astronomiche, preoccupate di rendere la situazione della luce e dell'ora; il lento avvicinarsi sull'orizzonte visivo del lume che prende via via forma fino ad assumere la limpida suggestione d'un primo piano; la presenza, sin dalla prima apparizione dell'angelo nocchiero, di un rapporto tra l'azione rappresentata e l'io del Poeta; le risonanze bibliche e la meditazione sulla condizione pellegrinante del cristiano, introdotte dall'inizio del salmo *In exitu Israel de Aegypto*; l'intermezzo musicale che aduna un pubblico ed un coro attorno all'amico musico e cantore; il sovrapporsi della meditazione sull'amicizia alla meditazione sul mistero della vita come «peregrinatio»; l'intervento di Catone che disperde la cerchia animata dal canto per richiamare la preminenza e sollecitudine del fine supremo sulla precarietà del terrestre; il rompersi finale del pubblico e lo sciogliersi dell'azione, la cui resa visiva è affidata alla similitudine dei colombi: di drammaturgia si può parlare se si pensa allo svolgimento ritmico di questi quadri che si muovono con logica rapidità, rivelando la sapienza registica del Poeta.

Nella ricchezza di movimento esteriore come significazione di una realtà spirituale il canto secondo è intimamente legato al primo, ma è soprattutto nella sua dimensione liturgica che costituisce il logico sviluppo dei due riti di purificazione officiati da Virgilio, attraverso i quali Dante è entrato nella "società delle anime". L'insistenza con cui il Poeta ritorna sul candore dell'*uccel divino* (*m'apparìo un... bianco; i primi bianchi...; più chiaro appariva*) non può non ricordarci che il bianco è il colore che predomina nella liturgia battesimale e in quella pasquale del giorno di Risurrezione, mentre il sacerdotale segno di croce, ieraticamente solenne, dell'angelo, consacra il primo momento corale di tutto il *Purgatorio* e il primo incontro di Dante con l'umanità penitente. "Tutta la montagna del purgatorio ci appare come un'immensa basilica affollata di riti e risuonante dei canti e delle preghiere dei fedeli. *In exitu Israel de Aegypto* è come « l'introibo » nel mondo dell'esaltazione della penitenza; è come l'antifona di un lungo ufficio divino, di cui gli angeli sono in certo senso gli officianti." (Marti) In questa prospettiva liturgica, allorché termina il canto non può che iniziare un colloquio corale (*se voi sapete, mostratene la via...*; *voi credete forse che siamo esperti...*), in cui si svela anche uno stato d'animo comunitario - di umiltà e di smarrimento - di fronte al monte che nessuno ancora conosce.

Le letture critiche di questo canto si sono accentrate o attorno alla ricerca d'una musicalità presente in tutto il canto ed espressa da Casella, oppure attorno alla meditazione sulla condizione di pellegrino del cristiano, significata dalle anime del *vasello snelletto e leggiero* e dal burbero intervento del *veglio onesto*.

Il Ferrero e l'Albini seguirono ambedue la linea della ricerca musicale (la notazione del Boccaccio su un Dante che "sommamente si dilettò in suoni e canti nella sua giovinezza" e il famoso passo del *Convivio* [II, XIII, 24] nel quale si descrivono gli effetti della musica su un animo nobile, "musica trae a sé li spiriti umani... sì che quasi cessano da ogni operazione" offrono l'occasione, se non altro, per un confronto fra l'« ars nova » della musica medievale e il contemporaneo « stil novo »), rilevando che la musicalità dei versi è, in questo canto, scandita dalla pittoricità delle apparizioni e dall'evanescenza un po' trasognata delle immagini e delle similitudini. Continuando su questa strada il Batard tenta addirittura una lettura delle immagini sul contrappunto di movenze musicali, affermando che anche l'effetto della sorpresa di Catone, che interviene a rompere la zona d'abbandono all'arte, è musicale: "l'intervento di Catone è anzitutto un elemento poetico: Catone fa il censore, ma, richiamando la similitudine dei colombi, fornisce il tema musicale del canto dell'amicizia".

L'episodio di Casella, attraverso il motivo della solenne glorificazione dell'arte - nel rapimento della musica - come mediatrice di spiritualità, costituisce un brano di autobiografia dantesca, secondo il Marti, nel quale il Poeta evoca nostalgicamente i miti culturali della lontana giovinezza, e lo sforzo amoroso e tenace con cui volle realizzarli in sé "all'epoca delle grandi speranze e delle grandi illusioni", in una Firenze "tanto politicamente vischiosa, quanto culturalmente aperta e luminosa". È questo un momento in cui chiara si avverte la dialettica fra Dante poeta e Dante personaggio, fra l'io-poetico "che deve trascendere le limitazioni dell'individualità per conseguire un'esperienza di universale esperienza" e l'io empirico che è l'"occhio individuale necessario per percepire e fissare la materia d'esperienza" (Spitzer): l'intervento di Catone restituisce a Dante la consapevolezza di sé, che come uomo è in cammino verso la salvezza e come poeta agli altri si offre maestro di vita. Occorre perciò "correre al monte a spogliare lo scoglio". Del resto già prima di questo oblivioso abbandono la condizione di pellegrini era stata subito dichiarata dal Poeta: *ma noi siam peregrin come voi siete*. Se questa è la condizione umana, bisogna conservarsi *come gente che pensa a suo cammino*, e non sostare, adagiandosi nella contemplazione della realtà terrestre e nella meditazione dei valori umani. Per questo l'intervento di Catone è giustificato: "l'intransigenza - nota l'Apollonio - fa parte di ogni dignitoso e coerente esercizio ascetico, anche se contraddice quella aspirazione umanistica, cui Dante allude, della purificazione attraverso l'arte..."

Canto II

Purgatorio II, 7-8
Da "I Trionfi" di Francesco Petrarca: la figura dell'Aurora. Min. lombarda - metà del sec. XV - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Barb. Lat. 3943 - f. 191 r)

1 Già era 'l sole all'orizzonte giunto
lo cui meridian cerchio coverchia
Ierusalèm col suo più àlto punto;

4 e la notte, che opposita a lui cerchia,
uscìa di Gange fuor con le Bilance,
che le caggion di man quando soverchia;

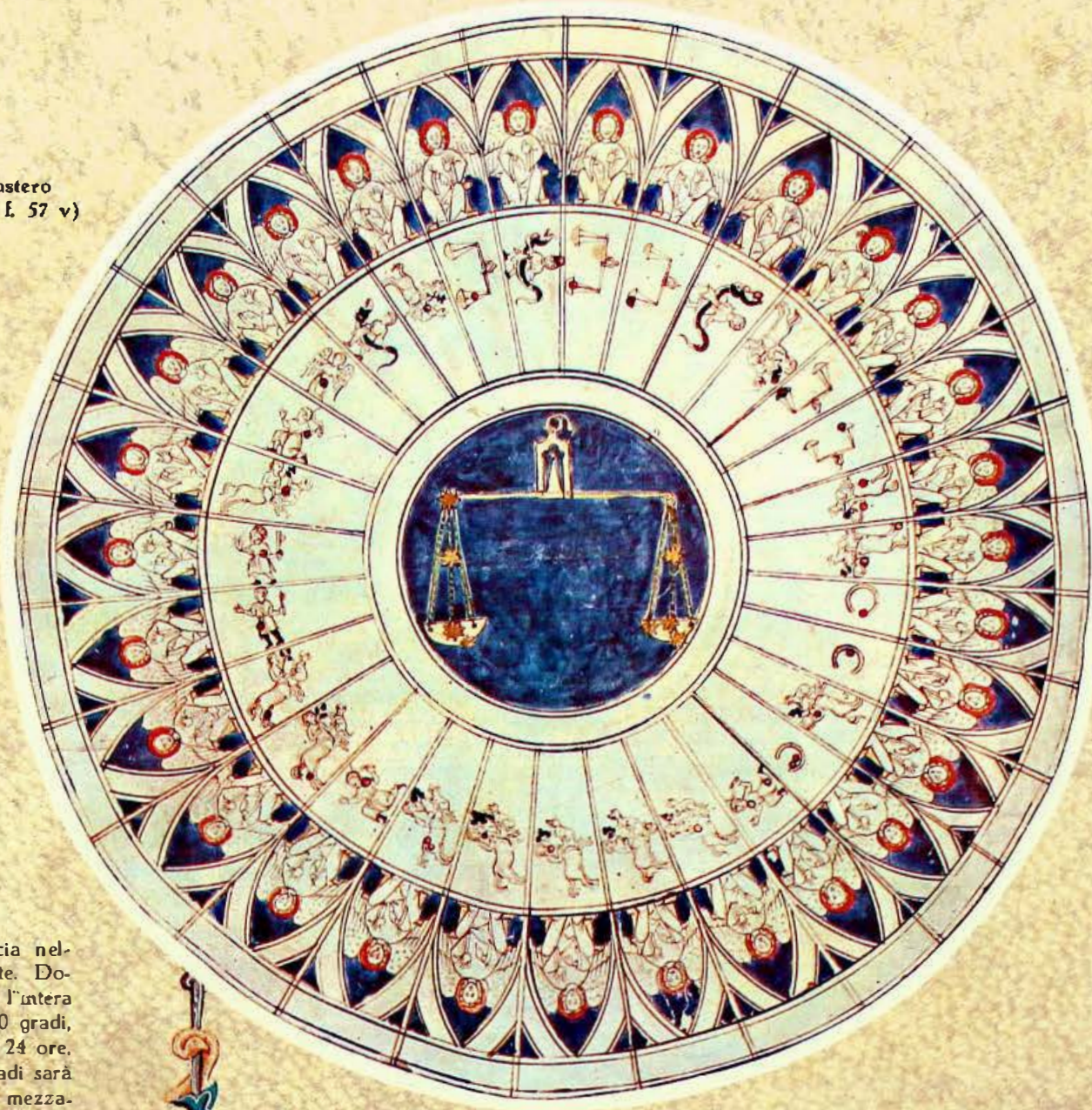
7 sì che le bianche e le vermiglie guance,
là dov' i' era, della bella Aurora
per troppa etate divenivan ance.

1. Il sole aveva già toccato l'orizzonte il cui cerchio meridiano sovrasta (*coverchia*) col suo punto più alto (lo zenit) Gerusalemme;

4. e la notte, che ruota (*cerchia*) intorno alla terra agli antipodi del sole (*opposita a lui*), sorgeva dal Gange, nella costellazione della Libra (*con le Bilance*: durante l'equinozio di primavera, quando il sole è nella costellazione dell'Ariete), che le cade di mano quando (dopo l'equinozio d'autunno: il sole entra allora nella Libra) supera (*soverchia*) la durata del giorno (entrando nella costellazione dello Scorpione);

7. in modo che nel purgatorio (*là dov'i'era*) le gote, prima bianche, poi rosse, della leggiadra Aurora col passare del tempo (*per troppa etate*) divenivano gialle (*rance*).

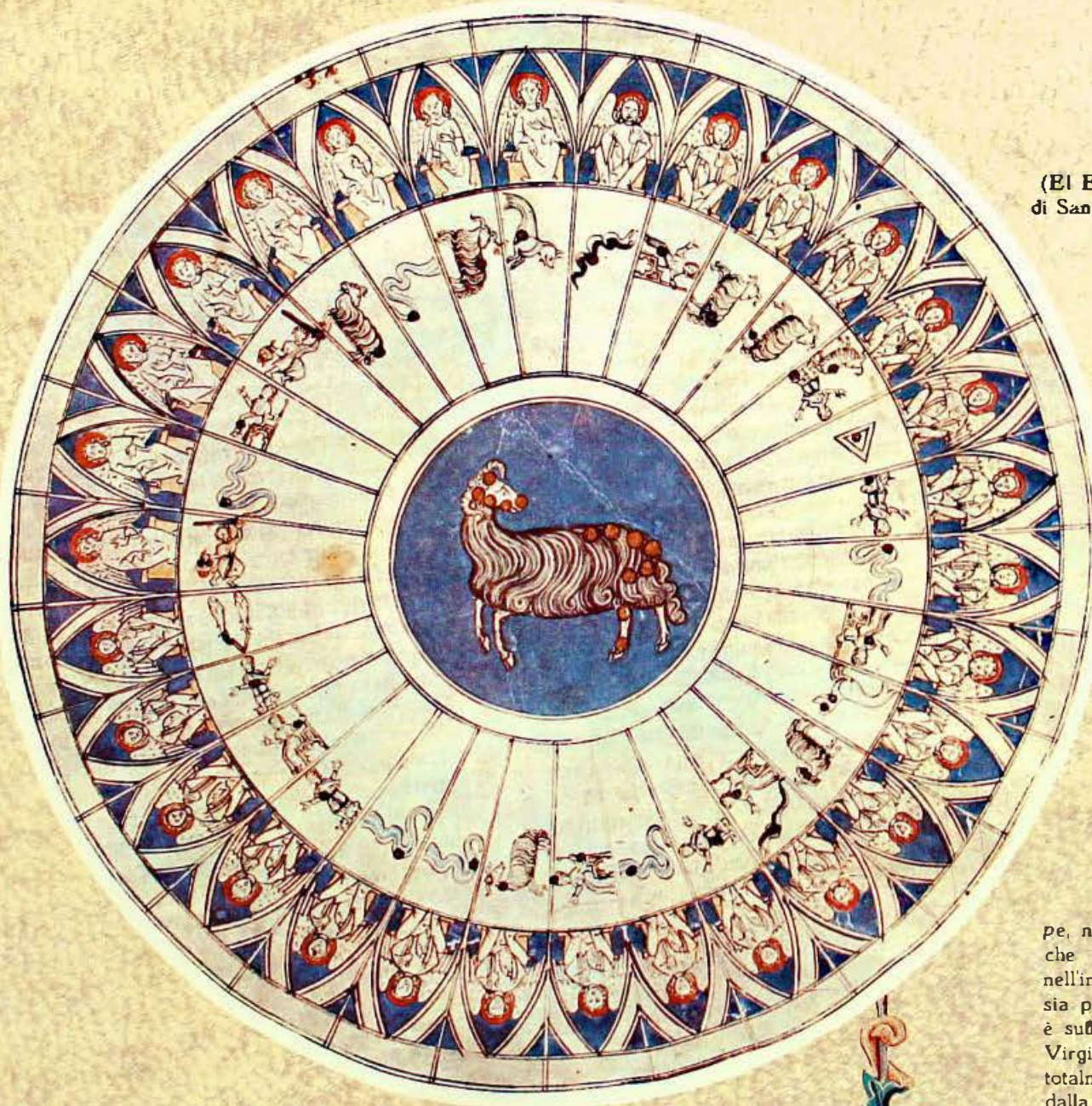
I due poeti sono emersi sul lido del purgatorio poco prima dell'alba. La prima luce è apparsa loro mentre si avviavano in silenzio verso la spiaggia bagnata dall'onda per compiere i riti prescritti dal *veglio*: un rito lustrale, inteso a cancellare il passato, il peso del male e dell'errore, e un rito orientato verso il futuro, una promessa di umiltà gioiosa e riconoscente. La descrizione dell'alba (canto I, versi 115-117), animata da una stilizzata contrapposizione della luce alle tenebre, si era risolta in una notazione soggettiva (*conobbi*), in un grido trionfale, in una panica professione di fede nella bellezza del creato. Il canto II inizia con una precisazione rigorosa, fondata sulla scienza astronomica, dell'ora nella quale ha inizio, dopo i due riti di purificazione, il cammino dei due pellegrini. Il sole è apparso all'orizzonte del purgatorio, situato agli antipodi di Gerusalemme. Come nei versi 112-115 del canto XXXIV dell'*Inferno*, è messa anche qui in rilievo l'esatta opposizione, agli estremi di un segmento che passa per il centro della terra, della montagna sulla cui cima l'uomo visse innocente e peccò, e della città in cui Cristo versò il suo sangue per redimere il genere umano dal peccato. La prima terzina del canto non contiene dunque, come molti critici ritengono, una semplice precisazione erudita, priva di risonanze che oltrepassino il senso letterale, poiché l'astronomia - come del resto ogni branca del sapere - non si può mai considerare in Dante nella sua opaca empiricità, essendo permeata, nella sua stessa geometrica esattezza, di ragioni morali, di significati che trovano nella sfera del divino la loro determinazione ultima.
Nella seconda terzina viene ulteriormente indicata l'ora della *gran secca* (cfr. *Inferno*, canto XXXIV, verso 113) che occupa l'emisfero boreale, il quale ha come punti estremi le sorgenti dell'Ebro e la foce del Gange, distanti fra di loro 180 gradi: tramontando, nel momento in cui sorge all'orizzonte del purgatorio, il sole a Gerusalemme, 90 gradi ad oriente di Gerusa-

Purgatorio II, 5-6
"Libro de Lapidario",
Min. franco-gotica - sec. XIII -
(El Escurial, Biblioteca del Monastero
di San Lorenzo - Ms. h. I. 15 - f. 57 v)

lemme, là dove il Gange sfocia nell'Oceano Indiano, è mezzanotte. Dovendo infatti il sole percorrere l'intera rotazione intorno alla terra (360 gradi, una circonferenza completa) in 24 ore, l'arco di circonferenza di 90 gradi sarà percorso in 6 ore - per cui alla mezzanotte alle foci del Gange corrisponderanno le sei di sera a Gerusalemme - e quello di 180 gradi in un tempo doppio (per cui alle 6 pomeridiane di Gerusalemme corrisponderanno le 6 antimeridiane del purgatorio). Questa seconda terzina è stata giudicata da taluno (Pistelli) superflua, ma a questa osservazione si deve obiettare che ciò che ad una lettura immediata può apparire puro sfoggio di erudizione, evoca, nella poesia di questo passo, il senso dell'ordinato svolgersi delle vicende del cosmo, per cui ad ogni apparizione di astri in un emisfero della volta celeste risponde un'apparizione contraria agli antipodi, in un quadro smisurato in rapporto alle nostre capacità di giudicare e intendere, ma che trova la sua esatta misura nella mente ordinatrice di Dio. Per quello che riguarda i particolari di questa terzina, è arduo non cogliere la sicura energia che si sprigiona da un'espressione pregnante come *che opposita a lui cerchia*, la quale ha la funzione di conferire, attraverso una determinazione razionale, un più intenso rilievo al miracolo della notte personificata (regge in mano le bilance) che emerge, ai limiti del mondo, dalle acque del mitico Gange.

10 Noi eravam lunghesso mare ancora,
come gente che pensa a suo cammino,
che va col cuore e col corpo dimora.

13 Ed ecco qual, sul presso del mattino,
per li grossi vapor Marte rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino,

Neppure la terzina che trae le conseguenze (*sì che...*) dalle premesse poste nelle due precedenti, ha generalmente incontrato il favore dei critici. Il trasformarsi delle guance dell'Aurora da *bianche* e *vermiglie* in *rance* è, sempre per il Pistelli, "mutamento non bello e non desiderabile", poiché "l'oro scintillante del sole non può farci in nessun modo pensare a un viso ingiallito per vecchiezza mentre è tutt'insieme e immagine e causa e fonte di forza, di vita piena e vigorosa". In realtà questa immagine (*le guance... della bella Aurora*) - che riproduce modi della tradizione letteraria classica filtrati attraverso l'esperienza stilnovistica ed adeguati all'andamento intellettualmente robusto, aderente alle determinazioni del reale (*per troppa etate*) proprio della poesia della *Commedia* - in virtù della semplicità del suo dise-

Purgatorio II, 5-6
"Libro de Lapidario".
Min. franco-gotica - sec. XIII -
(El Escurial, Biblioteca del Monastero
di San Lorenzo - Ms. h. I. 15 - f. 11 r)

16 cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l mover suo nessun volar pareggia.

19 Dal qual com'io un poco ebbi ritratto
l'occhio per domandar lo duca mio,
rividil più lucente e maggior fatto.

gno, della stringatezza delle sue determinazioni dell'ordine logico in cui queste risultano disposte.

10. Ci trovavamo ancora lungo la riva del mare, come coloro che meditano sul cammino da percorrere, i quali con l'animo camminano e col corpo stanno fermi (*dimora*).

Nella sua struttura questa terzina riecheggia la musica stanca dei versi 118-120 del I canto. I due pellegrini sono soli, lungo la riva di quel mare, sul quale videro compiersi - dopo la lunga, interminabile notte infernale - il rinnovato prodigio dell'alba. Pensano al cammino da percorrere, che sarà duro anch'esso ed aspro, per quanto illuminato da una Grazia ormai benigna ed evidente nel suo fulgore.
Virgilio, il *savio gentil, che tutto seppe*, non è più qui la guida autorevole che è stato nell'inferno, perché "se nell'inferno la sapienza dell'antica poesia poteva dire tutto, poiché all'inferno è sufficiente la sola natura umana, ora Virgilio stesso è di fronte a un mondo totalmente nuovo, non più colmato dalla ragione umana: nel canto XI dell'*Inferno* la ragione di Virgilio comprende in sé e domina perfettamente la struttura infernale. Ora qui no: il paesaggio stesso è, fin dal primo canto, espressione di un vuoto che non può essere colmato dalla natura umana, ma invoca un aiuto superiore che elevi a una profondità metafisica più intensa, alla vita di Dio stesso" (Montanari).

13. Ed ecco, allo stesso modo in cui mentre si abbassa, tramontando, sulla superficie del mare (*giù nel ponente sovra 'l suol marino*), il pianeta Marte si colora di rosso all'avvicinarsi (*sul presso*) del mattino, a causa dei densi (*grossi*) vapori che lo avvolgono,

16. si palesò ai miei occhi e tale possa io vederla nuovamente (allorché, morto, mi troverò ancora una volta sul lido del purgatorio), una luce (il volto dell'angelo nocchiero) avanzante sul mare con tanta celerità, che nessun volo uguaglia (*pareggia*) il suo movimento.

19. Dopo avere per poco distolto (*ritratto*) lo sguardo da essa per chiedere schiarimenti a Virgilio, la rividi divenuta (*fatto*) più luminosa e più grande.

Purgatorio II, 10-12
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 99 v)

22. Poi mi apparve ai due lati di essa un bianco di cui non riuscivo a precisare la forma (*un non sapea che bianco*), e sotto questo bianco (sono le ali dell'angelo) un altro bianco si rese gradatamente manifesto (è la veste dell'angelo).

I versi 10-12 hanno segnato come una battuta d'arresto nella esposizione oggettiva dei fatti, una pausa nello svolgersi della narrazione, un meditativo ripiegamento dell'anima, ancora trepidante dopo la dolorosa prova infernale, ancora incerta sui modi della propria redenzione, e come soverchiata dall'atmosfera di miracolo nella quale si trova immersa (le terzine iniziali del canto hanno ribadito il trionfo della luce come vittoria implacabile, necessaria - irriducibile alle sfumature, ai cedimenti, che caratterizzano la nostra soggettività - legata ad un ritmo che, per vastità di tempi e spazi e per rigore di sviluppi, paurosamente ci sovrasta). A partire dal verso 13 la narrazione riprende, la trepidazione si muta in aspettazione colma di fiducia, il paesaggio, carico sin qui di presentimenti ma immobile, accoglie in sé un movimento velocissimo. È una semplice luce, che - determinata per analogico richiamo all'intonazione "scientifica" dell'esordio, in termini astronomici - appare dapprima corrusca, minacciosa (l'accenno a *Marte*, la pesantezza dei vapori che lo avvolgono, l'energia espressa da *rosseggia* collocato in fine di verso sembrano per un attimo suscitare un clima di minaccia analogo a quello in cui venne celebrata, nella dignità profetica dell'ultimo discorso di Vanni Fucci a Dante, la travolgente vittoria di Moroello Malaspina), per poi spogliarsi di ogni terrestre opacità nel *lume* del verso 17, e successivamente cingersi, da tre lati, di un ancora informe candore. Il realismo, in virtù del quale Dante identificava immediatamente nella prima cantica l'aspetto essenziale di una forma del mondo sensibile, di un atteggiamento umano, di un carattere, cede il posto nel *Purgatorio* ad una rappresentazione graduale della realtà, la realtà del purgatorio non configurandosi nella definitività di una sentenza già applicata, e pertanto nella stasi, che un solo colpo d'occhio è in grado di rilevare plasticamente, ma - in quanto itinerario verso la perfezione, in quanto espletamento di atti sim-

22 Poi d'ogne lato ad esso m'apparìo
un non sapea che bianco, e di sotto
a poco a poco un altro a lui uscìo.

25 Lo mio maestro ancor non fece motto,
mentre che i primi bianchi apparser ali:
allor che ben conobbe il galeotto,

28 gridò: «Fa, fa che le ginocchia cali:
ecco l'angel di Dio: piega le mani:
omai vedrai di sì fatti officiali.

31 Vedi che sdegna li argomenti umani,
sì che remo non vuol né altro velo
che l'ali sue tra liti sì lontani.

34 Vedi come l'ha dritte verso il cielo,
trattando l'aere con l'etterne penne,
che non si mutan come mortal velo».

37 Poi, come più e più verso noi venne
l'uccel divino, più chiaro appariva;
per che l'occhio da presso nol sostenne,

40 ma chinail giuso; e quei sen venne a riva
con un vasello snelletto e leggiero,
tanto che l'acqua nulla ne 'nghiottiva.

43 Da poppa stava il celestial nocchiero,
tal che parea beato per iscripto;
e più di cento spirti entro sediero.

46 «*In exitu Israel de Aegypto*»
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto.

49 Poi fece il segno lor di santa croce;
ond'ei si gittar tutti in su la piaggia:
ed el sen gì, come venne, veloce.

bolici che hanno luogo nel tempo - rivelandosi progressivamente all'anima che si è resa degna di percepirla. Questa gradualità nella manifestazione del reale - in cui artisticamente si concreta il processo di graduale conquista del Bene da parte delle anime purganti - è alla base dello stile della seconda cantica, che alcuni critici hanno definito "pittorico", in contrapposizione a quello più rilevato, caratterizzato come "scultoreo", dell'*Inferno*.

25. Virgilio si trattenne dal parlare, finché i bianchi apparsi ai lati della luce rosseggiante (*i primi bianchi*) apparvero essere ali: ma nel momento in cui fu certo di riconoscere il nocchiero (*allor che ben conobbe il galeotto*),

28. gridò: «Fa in modo di inginocchiarti (*che le ginocchia cali*): ecco l'angelo di Dio: congiungi (*piega*) le mani: da ora in poi vedrai simili ministri (*officiali*) di Dio.

L'enfasi con cui Virgilio esorta Dante ad inginocchiarsi non interrompe il processo attraverso il quale si è progressivamente definita - dal paragone iniziale con Marte alla individuazione di ali nell'indistinto candore che si affiancava ai due lati del *lume* - la figura del nocchiero delle anime, ma ne rappresenta il coronamento naturale e armonico. Osserva il Montanari che il grido del poeta latino, più che esprimere stupore, è grido "di esultanza e quasi di trionfo, poiché Virgilio constata di aver condotto il suo discepolo nel sicuro porto della Grazia: perciò è più lieve ed agile che non il corrispondente comportamento di fronte a Catone (canto I, versi 49 sgg.): là dopo il primo emergere dalla terra c'era ancora qualcosa di stoicamente duro e quasi forzato (*mi diè di piglio*...); qui invece dal silenzio pieno d'aspettativa, sboccia un punto luminoso, e dall'ingrandirsi di questo fino a figura d'angelo, nasce il grido esultante di Virgilio, alto eppur libero e lieve, e ultante nella libertà ormai della grazia".

31. Vedi che non si serve di strumenti umani (*sdegna li argomenti umani*), in modo da rifiutare i remi e le vele (*remo... né altro velo*) che non siano le sue ali per percorrere il tragitto tra spiagge così lontane (dalla foce del Tevere, come sarà spiegato nei versi 100-105, al lido del purgatorio).

Purgatorio II, 16-18
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 100 r)

34. Vedi come le tiene alte verso il cielo, penetrando nell'aria (*trattando l'aere*) con le penne eterne, le quali non sono sottoposte al cambiamento che il pelo (o le penne) degli esseri destinati a morire subisce ».

37. Poi, nell'avvicinarsi a noi, il santo uccello appariva sempre più luminoso; per cui, da vicino, lo sguardo non ne sostenne lo splendore,

40. ma fui costretto ad abbassarlo; e quello approdò con una navicella rapida (*snelletto*) e priva di peso, tanto che di essa l'acqua non sommergeva alcuna parte (*nulla ne 'nghiottiva*).

43. Il celeste nocchiero stava a poppa, tale che sembrava portare scritta in tutto il suo aspetto la beatitudine (*parea beato per iscripto*); e più di cento anime sedevano nella navicella (*entro*).

La figura dell'angelo nocchiero ricorda per certi tratti quella del messo celeste che apre ai due pellegrini le porte della città di Dite (*vedi che sdegna li argomenti umani* esprime lo stesso potere soprannaturale che, nell'episodio del IX canto dell'*Inferno*, è reso da *passava Stige* con *le piante asciutte* o da *con una verghetta l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno*), distinguendosi tuttavia da quella per un aspetto meno maestoso, meno imperatorio e plasticamente saliente, ma in compenso più spiritualizzato: il linguaggio, pur esprimendo, come nel canto IX dell'*Inferno*, il potere da Dio trasmesso ai suoi *officiali* di vincere le leggi della natura (*che l'ali sue tra liti sì lontani... che non si mutan come mortal pelo*), non mira ad imporre questo potere ad una ostinazione ad esso estranea (*Inferno*, canto IX, versi 76-81 e 91-99), ma a risolverlo piuttosto nel principio da cui promana, avvicinandosi in tal modo, nonostante la struttura razionale che lo sostiene, al linguaggio infuocato dei mistici, come risulta da una definizione quale *l'uccel divino*, inconcepibile nello stile della *morta poesì* infernale.

46. Tutti insieme, concordi (*ad una voce*), cantavano « *In exitu Israel de Aegypto* » (è l'inizio del salmo CXIII) con quello che, in quel salmo, segue (*è poscia scripto*).

In un passo del *Convivio* (II - I, 7) nel quale sono elencati i quattro sensi che può avere un componimento di stile "alto" (o "tragico"), ad esemplificare il quarto di questi sensi (l'"anagogico") è citato il salmo CXIII, a proposito del quale viene espressa l'opinione che, per quanto siano veri i fatti in esso narrati (l'uscita del popolo d'Israe-

le dall'Egitto e la libertà da esso riacquistata) "non meno è vero quello che spiritualmente [in questo salmo] s'intende, cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate".

49. Poi fece, rivolto a loro, il segno della santa croce: essi allora si precipitarono tutti sul lido: ed egli se ne andò (*sen gì*) con la stessa velocità con la quale era venuto.

52. La moltitudine rimasta sulla riva sembrava ignara (*selvaggia*) del luogo, e guardava intorno come colui che sperimenta (*assaggia*) cose nuove.

55. Il sole, che aveva messo in fuga con le sue frecce precise (*saette conte*: presso gli antichi, Apollo, dio del sole, era arciere infallibile) dal punto più alto del cielo la costellazione del Capricorno (che, distando 90 gradi da quella dell'Ariete, si trovava allo zenit del meridiano mentre il sole stava sorgendo), scagliava la sua luce (*saettava il giorno*) in tutte le direzioni,

58. allorché la gente allora arrivata (*nova*) sollevò lo sguardo (*la fronte*) verso di noi, dicendoci: « Se la conoscete, indicateci la via per raggiungere il monte (del purgatorio) ».

Osserva, in un passo della sua penetrante analisi di questo canto il Montanari, che, a partire dal verso 13, il "primo tempo del motivo proprio di questo canto è terminato: dalla attesa quasi spaurita alla rivelazione serenatrice. Ora comincia il secondo tempo, riprendendo in altro tono il tema dell'attesa: *la turba che rimase lì, selvaggia*... L'attesa non è più sottolineata dall'alba, ora, bensì dalla piena luce del sole; e le prime parole della *nova gente* allargano ulteriormente il senso dell'attesa: queste anime non sanno nulla della via da compiere; Dante e Virgilio, che attendevano chi li indirizzasse, sanno ora che neppure le anime li possono indirizzare (52-60). Lo smarrimento, ora, sarebbe perciò più forte se la luce non fosse più intensa e sicura; ma siamo nella luce, e il vuoto dell'attesa è un vuoto

"Incipit" del Purgatorio da un codice della Biblioteca Nazionale di Madrid. La Commedia, Purgatorio. Min. della fine del sec. XIV - (Madrid, Biblioteca Nazionale - Vit. 23-2 - f. 76 r)

52 La turba che rimase lì, selvaggia
parea del loco, rimirando intorno
come colui che nove cose assaggia.

55 Da tutte parti saettava il giorno
lo sol, ch'avea con le saette conte
di mezzo il ciel cacciato Capricorno,

58 quando la nova gente alzò la fronte
ver noi, dicendo a noi: «Se voi sapete,
mostratene la via di gire al monte».

61 E Virgilio rispuose: «Voi credete
forse che siamo esperti d'esto loco;
ma noi siam peregrin come voi siete.

64 Dianzi venimmo, innanzi a voi un poco,
per altra via, che fu sì aspra e forte,
che lo salire omai ne parrà gioco».

67 L'anime che si fuor di me accorte,
per lo spirar, ch'i' era ancor vivo,
maravigliando diventaro smorte.

sereno". Occorre tuttavia rilevare che la determinazione di questa luce "più intensa e sicura", è ottenuta anche qui, come nei versi dell'esordio, attraverso una rigorosa determinazione della posizione del sole con effetto analogo a quello dei versi 1-12, e il ritmo impassibile del cosmo soverchia di tanto le capacità dell'umano sentire ed intendere da accentuare lo sbigottimento dei pellegrini all'inizio del loro viaggio. A ciò contribuisce l'impeto guerriero impresso all'avvicendarsi degli astri sulla volta celeste dalla trasposizione in chiave mitologica, per cui l'ascesa del sole assume il ritmo incalzante di una caccia (ove il Capricorno è la selvaggina stanata ed inseguita).

61. Virgilio rispose: « Voi immaginate forse che conosciamo questo luogo; ma noi siamo forestieri (*peregrin*) al pari di voi.

64. Siamo giunti poco prima di voi, attraverso un altro cammino, il quale fu così arduo da percorrere e duro, che la ascesa del monte ci sembrerà da ora innanzi cosa piacevole ».

67. Le anime che si resero conto, per il fatto che respiravo (*per lo spirar*), che ero ancora in vita, impallidirono (*diventaro smorte*) per lo stupore.

70. E come la gente accorre (*tragge*) verso un messaggero apportatore di liete notizie per esserne messa a conoscenza, e nessuno rifugge (*si mostra schivo*) dal far ressa (*calcar*) intorno a lui,

73. così tutte quante quelle anime fortunate fissarono il loro sguardo su di me, quasi dimenticando di andare a purificarsi dei loro peccati.

Il motivo della meraviglia delle anime messe in presenza di un vivo, accennato sporadicamente nella prima cantica, è tra quelli destinati a ritornare con maggiore frequenza nel *Purgatorio*. Qui la condizione delle anime è la più vicina a quella di Dante: come il Poeta, non sono sottratte al tempo, ma peregrinanti, in un tempo che, se non è più quello umano, è pur sempre segnato dall'alternarsi di giorni e notti, di luci e ombre sulle cose e negli animi. Il tema della meraviglia delle anime rappresenta l'avvio al col-

Purgatorio II, 39-40
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

Purgatorio II, 52-54
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

70 E come a messagger che porta ulivo
tragge la gente per udir novelle,
e di calcar nessun si mostra schivo,

73 così al viso mio s'affisar quelle
anime fortunate tutte quante,
quasi obliando d'ire a farsi belle.

76 Io vidi una di lor trarresi avante
per abbracciarmi, con sì grande affetto,
che mosse me a fare il simigliante.

79 Oi ombre vane, fuor che nell'aspetto!
Tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto.

loquio tra i morti e il vivo, che insieme ad essi percorre lo stesso cammino, è mosso dalla stessa fede, ne condivide le ansie. Esso non costituisce, come nell'*Inferno*, una barriera al di qua e al di là della quale il vivo e i morti si trincerano polemicamente nei limiti delle loro soggettività, ma l'avvio ad una concordia destinata a perfezionarsi a mano a mano che gli ostacoli del monte renderanno più fruttuosi gli atti di penitenza, più luminosamente fervido lo spirito di carità.

76. Io vidi una di esse uscire dalla schiera (*trarresi avante*) per abbracciarmi, con affetto così grande, che mi indusse a fare altrettanto (*il simigliante*).

79. O ombre inconsistenti, tranne che nell'apparenza! Tre volte congiunsi le mani circondandola, e altrettante volte tornai con esse al mio petto.

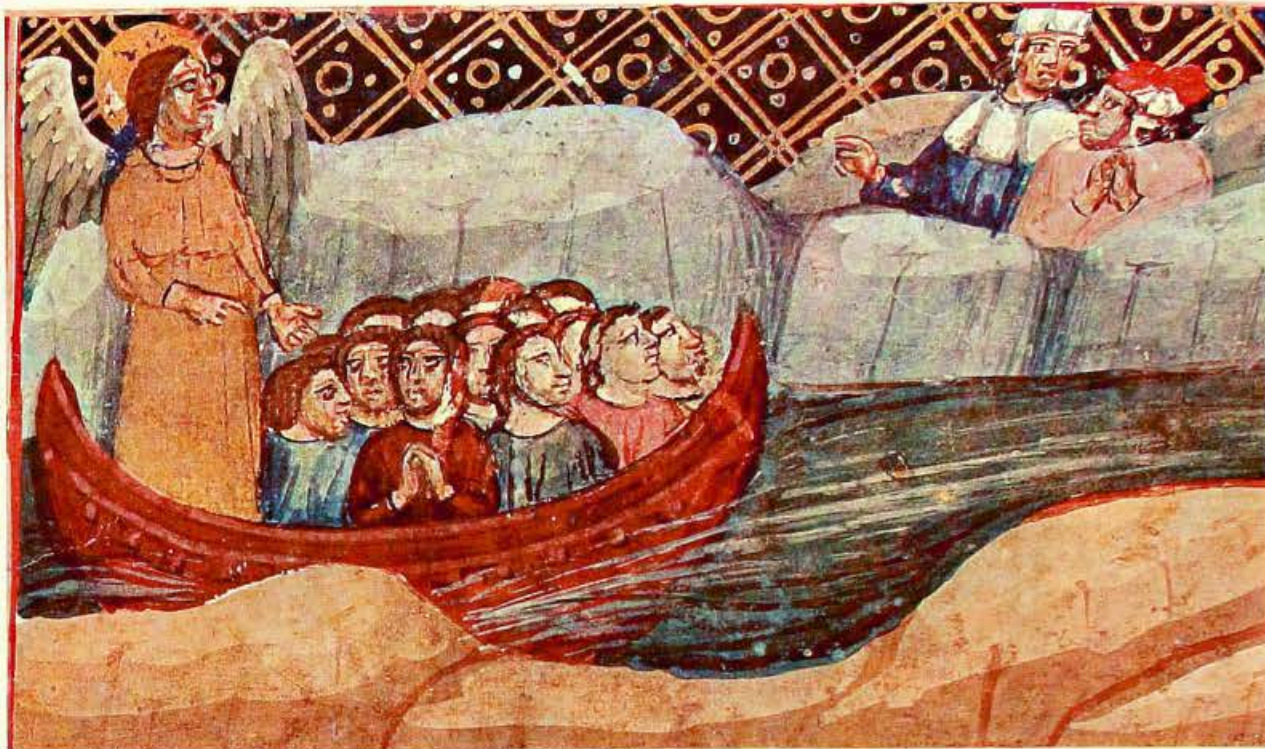
L'anima che si fa avanti per abbracciare Dante è quella di Casella, del quale l'Anonimo Fiorentino scrive: "Fue Casella da Pistoia grandissimo musico e massimamente nell'arte dello 'ntonare; e fu molto dimestico dell'autore, però che in sua giovinezza fece Dante molte canzone e ballate che questi intonò; e a Dante dilettò forte l'udirle da lui e massimamente al tempo ch'era innamorato di Beatrice". Altri antichi commentatori ne parlano come di un musicista fiorentino.
Il motivo del triplice, vano abbraccio all'ombra di un defunto, è stato ispirato al Poeta da un passo dell'*Eneide* (VI, versi 700-702): Enea tenta vanamente di abbracciare l'ombra del padre Anchise, ma questa sfugge al suo abbraccio. Dante condensa, precisandolo, il motivo virgiliano, e lo rende più concitato e drammatico, privandolo delle similitudini che conferivano all'incontro di Enea con Anchise un tono di mesta elegia. Se infatti per un pagano la vita dell'al di là rappresentava una diminuzione, una pallida eco della pienezza della vita terrena, per un cristiano è la vita terrena che appare monca, incompleta, rispetto a quella dell'oltretomba. Per questo il tema del triplice abbraccio, desolato e patetico in Virgilio, ha in Dante unicamente la funzione di far risaltare l'affetto che sopravvive alla morte, l'amicizia di due spiriti che trova il suo compimento nel mondo della vita eterna.

L'arrivo delle anime
alla spiaggia del purgatorio.

La Commedia, Purgatorio. Min. probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 65 r; f. 65 v)

82. Nel mio aspetto, credo, si manifestò lo stupore: per questo l'anima sorrise e si trasse indietro, ed io, seguendola, mi spinsi avanti (*oltre*).

85. Con dolcezza disse che io mi fermassi (*ch'io posasse*): riconobbi allora chi era, e la pregai di fermarsi un poco per parlare con me.

88. Mi rispose: « Così come ti volli bene mentre ero chiusa nel corpo destinato a morire, così ti voglio bene ora che dal corpo sono libera (*così t'amo sciolta*): perciò mi fermo: ma tu perché percorri (essendo vivo) questo cammino (*perché vai*)? »

Casella ci appare remoto da ogni assillo che rende combattuta, problematica, irreale la ricerca della felicità sulla terra (*soavemente disse ch'io posasse*), ma, al tempo stesso, legato a quanto, sulla terra, è apparso come un'anticipazione del modo di sentire che è proprio delle anime del purgatorio: la spiritualità degli affetti, una mansuetudine, una dolcezza, che esprimono un'ardente carità. Il suo affetto per il Poeta "ora si concreta nel desiderio di sapere come mai Dante è lì, con le sue spoglie mortali nel regno delle anime e «*va*», come vanno loro che sono ormai sciolte dal corpo mortale. Non dice *dove* va: avvolge invece la meta di suggestiva indeterminatezza, adattissima al luogo, che è lontananza estrema ed assoluta da ogni determinatezza terrena" (Chiari).

91. « Casella mio, percorro questo itinerario per essere degno di tornare un'altra volta (dopo la morte) nel punto in cui adesso mi trovo (*là dov'io son*) » dissi; « ma perché tanto tempo (*tanta ora*) è stato sottratto alla tua espiazione (perché, essendo morto da tempo, giungi soltanto adesso alla spiaggia del purgatorio)? »

Alla domanda di Casella *ma tu perché vai?* fa riscontro quella di Dante *ma a te com'è tanta ora tolta?* Osserva in merito il Pistelli: "Nulla potrebbe esprimere l'interesse scambievole dei due amici, meglio di queste due domande rotte, rapide, quasi affannose... Dove i *ma* interrompono un altro discorso incominciato e significano ambedue le volte: ma lasciamo quel che riguarda me: parlami di te, ché questo solo mi preme".

94. Ed egli: « Non mi viene fatto nessun torto, se colui (l'angelo nocchiero) che imbarca le anime che ritiene giusto imbarcare e lo fa nel momento da lui ritenuto giusto (*se quei che leva quando e cui li piace*), mi ha più volte negato questo tragitto;

97. poiché la sua volontà procede (*si face*) da una volontà giusta (quella di Dio): tuttavia (*veramente*) da tre mesi a questa parte (cioè dalla promulgazione del giubileo ad opera di

82 Di maraviglia, credo, mi dipinsi;
per che l'ombra sorrise e si ritrasse,
e io, seguendo lei, oltre mi pinsi.

85 Soavemente disse ch'io posasse:
allor conobbi chi era, e pregai
che, per parlarmi, un poco s'arrestasse.

88 Rispuosemi: «Così com'io t'amai
nel mortal corpo, così t'amo sciolta:
però m'arresto; ma tu perché vai?»

91 «Casella mio, per tornar altra volta
là dov'io son, fo io questo viaggio»
diss'io; «ma a te com'è tanta ora tolta?»

94 Ed elli a me: «Nessun m'è fatto oltraggio,
se quei che leva quando e cui li piace,
più volte m'ha negato esto passaggio;

97 ché di giusto voler lo suo si face:
veramente da tre mesi elli ha tolto
chi ha voluto intrar, con tutta pace.

100 Ond'io, ch'era ora alla marina volto
dove l'acqua di Tevero s'insala,
benignamente fu' da lui ricolto.

103 A quella foce ha elli or dritta l'ala,
però che sempre quivi si ricoglie
qual verso Acheronte non si cala».

L'incontro di Dante e Casella.

La Commedia, Purgatorio. Min. probabilmente fiorentina - metà del sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 65 v)

Bonifacio VIII, avvenuta nel Natale 1299, alla cui Indulgenza poterono partecipare anche le anime purganti) egli ha imbarcato chiunque ha voluto entrare nella navicella, senza fare opposizione (*con tutta pace*).

100. Perciò io, che allora volgevo lo sguardo al mare (*ch'era ora alla marina volto*) nel quale l'acqua del Tevere (che in esso sfocia) diventa salina (*s'insala*), fui da lui benevolmente accolto (nella navicella).

103. Ora egli ha alzato le ali verso quella foce, poiché là si raccolgono sempre tutte le anime non destinate all'inferno (*quale verso Acheronte non si cala*)».

Casella non spiega il motivo della lunga attesa alla quale è stato costretto, alle foci del Tevere, prima di essere accolto nel *vasello* dell'angelo. Per il Montanari è «inutile, forse,

106 E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso all'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie voglie,

109 di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la mia persona
venendo qui, è affannata tanto!»

112 «*Amor che ne la mente mi ragiona*»
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

115 Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.

118 Noi eravam tutti fissi e attenti
alle sue note; ed ecco il veglio onesto
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?

121 qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto».

cercare quello che Dante non ha detto: ma non è, forse, del tutto arbitrario vedere nel ritardo di Casella, ancora pauroso d'incominciare, dalle foci del Tevere, il viaggio verso l'ignoto creduto, ma non sperimentalmente conosciuto. Così interpretato, anche questo passo si legherebbe al tema generale del viaggio verso l'ignoto", che, per il critico, caratterizza il canto. Il Chiari, dal canto suo, ritiene che il Poeta, lasciando "indeterminata e misteriosa – ma d'altra parte indicandola come giustissima – la ragione del ritardo, rende in qualche modo l'idea della impenetrabilità delle cose spirituali, di questa specie di ineffabilità dell'indefinito e indefinibile mistero dei rapporti tra l'anima e Dio".

106. Ed io: «Se una prescrizione propria del purgatorio (*nuova legge*) non ti priva del ricordo dei canti d'amore (la espressione *amoroso canto* indica, secondo i più, il canto di poesie d'amore; ma *amoroso* può significare anche "dolce, caro", tanto più che la canzone intonata da Casella esalta in forma allegorica la filosofia) che solevano placare tutte le mie inquietudini, o della facoltà di intonarli (*uso*),

109. voglia tu in tal modo (*di ciò*) confortare un poco (*alquanto*) la mia anima, la quale, insieme al mio corpo, è tanto stanca per il cammino sin qui percorso (attraverso l'inferno)!»

112. «*Amor che ne la mente mi ragiona*» cominciò egli allora a cantare così dolcemente, che la dolcezza di questo canto echeggia ancora nel mio animo.

«*Amor che ne la mente mi ragiona*» è il verso con cui inizia la canzone commentata nel III libro del *Convivio*. Dante interpreta questa canzone allegoricamente, cercando di dimostrare che le lodi della donna amata sono lodi rivolte alla filosofia e conclude il suo commento esortando gli uomini a seguire gli insegnamenti dei filosofi. Ma, prescindendo da questa interpretazione dottrinale, il componimento, che in più luoghi si risolve in melodia purissima, riecheggia motivi e forme di alcuni fra quelli inclusi nella *Vita Nova*. È – nota il Chiari – "la canzone del gaudioso rapimento d'amore, così smemorante che l'intelletto sovr'esso disvia... ed è la canzone dell'assoluta impossibilità di esprimere a parole quel che l'anima sente". Per quanto riguarda il senso dell'intero episodio di Casella risultano di grande interesse le seguenti osservazioni del Montanari: "Il mito virgiliano dell'incontro di Enea con il padre defunto significava l'illusione del ricordo che ti fa presente per un attimo lo scomparso, con lo stesso senso che ne avevi nella presenza viva, e poi d'un tratto nell'attimo stesso ti abbandona, rendendo più desolato il sentimento dell'irrimediabile assenza. Di tale umana esperienza non è certo ignaro Dante: ma al mito dell'illusione subito delusa si aggiunge qui un soprassenso, senza distruggere il primo: l'amicizia più alta ed eterna... non si appaga più dei sensi corporei: e pure, nello sbalzo dal temporale all'eterno, dal corporeo allo spirituale, soffre un distacco dolente... L'antico tema della consolazione dell'amicizia, rivissuto prima nell'atmosfera dell'amore cortese, rivissuto poi nel clima della solenne lode della filosofia sentita come suprema vetta della grandezza umana, risuona ora come umana consolazione in cui sono fuse insieme musica amicizia, filosofia..."

Purgatorio II, 106-110
Dal "De Acythmetica, De Musica" di Severino Boezio: allegoria della Musica.
Min. senese-avignonese - sec. XIV - (Napoli, Biblioteca Nazionale - Ms. V. A. 14 - f. 47 r)

115. Virgilio e io e le anime che erano insieme con lui apparivamo così felici, come se a nessuno di noi un altro pensiero occupasse la mente.

118. Noi tenevamo tutti lo sguardo fisso su di lui e la nostra attenzione era interamente rivolta al suo canto: ed ecco apparire il venerando vecchio (Catone), il quale gridò: « Cosa significa questo, anime pigre (*spiriti lenti*)?

121. che senso ha questa negligenza, questo indugio (*stare*)? Affrettatevi verso il monte per liberarvi della scorza peccaminosa (*a spogliarvi lo scoglio*) che non consente che Dio vi appaia (*ch'esser non lascia a voi Dio manifesto*) ».

Alla stasi delle anime, ancora avvinte, attraverso lo spirituale legame della musica, a quanto di parzialmente puro e felice in loro riaffiora del passato, si contrappone drammaticamente l'imperativo di Catone. Essendo lo stato contemplativo prerogativa dei beati (ai quali soltanto Dio è *manifesto* in tutto il suo splendore), occorre che esse rinuncino a guardare nel passato le oasi di bene in cui credettero di intravedere prefigurata la felicità eterna. Il loro sguardo deve tendersi invece verso il futuro, non sfuggire il ricordo delle colpe, ma superarlo espiandole (*corrette al monte*). "Casella e Catone sono come i due temi fondamentali del canto II del *Purgatorio*: quello dello stupefatto smarrimento, dell'incertezza un po' lenta e nebbiosa, e l'altro della in-

"Incipit" del Purgatorio miniato in un incunabulo pubblicato a Mantova nel 1472. (Manchester, John Rylands Library)

124 Come quando, cogliendo biada o loglio,
li colombi adunati alla pastura,
queti, sanza mostrar l'usato orgoglio,

127 se cosa appare ond'elli abbian paura,
subitamente lasciano star l'esca,
perch' assaliti son da maggior cura;

130 così vid'io quella masnada fresca
lasciar lo canto, e gire inver la costa,
com'uom che va, né sa dove riesca:

133 né la nostra partita fu men tosta.

discutibile ed assoluta sicurezza, della certezza salda ed infallibile. E se non temessimo di cadere in un simbolismo alquanto meccanico e di effetto, non esiteremmo ad aggiungere che Casella e Catone rappresentano ora i due aspetti fondamentali dello stato d'animo di Dante pellegrino nel nuovo regno: la certezza di realizzare in sé presto l'assoluta libertà, e lo smarrimento stupefatto e meravigliato che gliel'appanna e gliel'annebbia." (Marti)

124. Con la stessa rapidità con la quale i colombi, adunati per il pasto (*alla pastura*), tranquilli, senza ostentare la solita baldanza (a causa della quale, impettiti, gonfiano il collo), mentre sono intenti a beccare la biada o il loglio (*cogliendo biada o loglio*),

127. se appare alcunché di cui abbiano timore, all'improvviso (*subitamente*) si distolgono dal cibo (*lasciano star l'esca*), perché sono sotto l'assillo di una preoccupazione più grande;

130. vidi quella schiera da poco arrivata (*masnada fresca*) distogliere l'attenzione dal canto (di Casella), ed avviarsi verso il pendio (del monte), come chi si avvia senza sapere dove vada a finire (*né sa dove riesca*): né la nostra partenza fu meno veloce (*tosta*).

Osserva finemente il Chiari che, nonostante il brusco richiamo di Catone alla realtà, il paragone dei colombi "ci riporta alla quiete offerta dalla amorosa pastura del canto di Casella, e bene armonizza con tutta l'immagine di dolce mitezza con la quale è entrata nell'animo nostro questa prima delle molte schiere di anime che incontreremo lungo la montagna del purgatorio; ed è immagine del nuovo mondo, ove deve sparire del tutto ogni turbamento terreno". È questa la prima delle similitudini che illustrano la condizione delle anime del purgatorio, caratterizzata, come ha ben veduto il De Sanctis, dall'obliarsi della coscienza individuale "in uno stesso spirito di carità e di amore... Nell'inferno vi sono grandi individualità, ma non vi sono cori: l'odio è solitario. Nel purgatorio non si ha grandi individualità, ma invece vi son cori: l'amore è simpatia, dualità, un'anima che cerca un'altra anima". Per questo numerose similitudini della seconda cantica riguardano gruppi di anime, anziché anime singole, propongono alla nostra meditazione il tema dell'umiltà e dell'armonia, anziché quello dell'affermazione orgogliosa di sé che introduce nell'universo il seme della ribellione e del disordine.

Purgatorio, Canto III

Dopo il rimprovero di Catone, mentre Dante e Virgilio si avviano verso il monte, il poeta latino in una lunga esortazione invita gli uomini ad accettare il mistero di cui avvertono l'esistenza: i saggi antichi che vollero spiegarlo, scontano ora nel limbo il loro folle desiderio. Mentre sostano ai piedi dell'erta parete rocciosa, compare una schiera che avanza lentamente e verso la quale essi si dirigono per chiedere informazioni. Sono le anime di coloro che morirono nella scomunica della Chiesa, pentendosi solo in fine di vita, e che devono restare fuori della porta del purgatorio, nella zona chiamata antipurgatorio, trenta volte il tempo durante il quale vissero scomunicati. Esse invitano i due pellegrini a procedere davanti a loro, verso destra, mentre una si rivolge direttamente al Poeta: è lo spirito di Manfredi di Svevia, morto nella battaglia di Benevento nel 1266. Egli prega Dante di riferire alla figlia Costanza la vera storia della sua morte: ricevute le due ferite che ancora deturpano la sua figura, si affidò pentendosi, prima di morire, alla misericordia divina. Ebbe dapprima sepoltura sotto un cumulo di sassi, secondo l'uso guerriero, ma i suoi nemici guelfi, e in particolare il vescovo di Cosenza Bartolomeo Pignatelli, legato del papa Clemente IV, vollero disseppellire il suo corpo e lo abbandonarono fuori del territorio della Chiesa (dove gli scomunicati non potevano essere sepolti), lungo le rive del Garigliano. Chiede infine che Costanza preghi per lui, perché le preghiere dei vivi aiutano ed abbreviano il tempo della purificazione.

INTRODUZIONE CRITICA

La giustapposizione di un motivo di meditazione morale (il discorso di Virgilio) ad un episodio individuale (l'apparizione di Manfredi) nella tematica del canto III ferma l'attenzione su un problema nuovo, la cui soluzione è possibile solo se viene prospettata nell'ambito della poetica dantesca. Già Dante aveva avvisato all'inizio del *Purgatorio* che la sua poesia sarebbe profondamente mutata, ma solo una lettura critica superficiale può fermarsi a cercare tale mutamento nel paesaggio o nella diminuita carica di passioni dei vari personaggi o nel superamento di ogni urgenza polemica, cioè nella tonalità elegiaca della nuova creazione, perché è sulla diversa posizione del Poeta di fronte alla sua materia che deve essere condotta l'indagine più utile per non isolare in un giudizio negativo le parti specificatamente morali e dottrinali.

Nel mondo dell'acquisita salvezza l'animo si rinfranca, accentuando la sua missione profetica: se Dante nell'*Inferno* ha fissato entro misure assai ridotte ogni *excursus* didascalico, perché non poteva, chi era ancora immerso nel peccato, costituirsi maestro di salvezza, preferendo affidare ogni forma di ammaestramento al volto orribile del peccato, ora ha piena consapevolezza che, iniziando il momento più difficile dell'ascesa spirituale, è necessario un intervento diretto, e pressoché continuo, per spiegare, chiarire, esortare. Il binomio profeta-poeta, maestro-poeta, che risponde a uno schema mentale familiare al Medioevo, si dispiega in tutta la sua forza - e la sua unità - proprio a partire dal canto III, attraverso l'intensa esortazione di Virgilio.

La critica giudica questo canto fondamentale per capire il tono che caratterizza la seconda cantica, attraverso "l'altezza degli ideali e l'umanità del sentire, e, tecnicamente, la sapiente tonalità di fondo e il tratto sicuro e dinamico della biografia poetica nell'insieme del quadro" (Caccia). Volendo più chiaramente determinare il motivo che trasfigura la storia di un periodo avventuroso e violento in lirica purissima, esso va trovato in quello della "vanità dell'odio", che, fungendo da preludio in questo canto, diventerà il *Leitmotiv* della sinfonia del quinto. Manfredi, che rievoca con precisione, ma con accoratezza la sua vicenda terrena, è una anima pacificata con Dio, e quindi anche con se stessa e con gli uomini: "siamo nel *Purgatorio*; e dunque potrebbe sembrare che questa pensosa serenità sia imposta solo dalla materia, dalla necessità logica di rappresentarci anime pentite. Ma c'è qualcosa che nessuna materia astratta avrebbe potuto imporre: la pietà dell'artista, il suo senso dell'inutilità degli odi umani, la persuasività totale della poesia che esprime l'una e l'altro" (Bosco). Quella pietà che reggerà il racconto di Jacopo, di Bonconte e di Pia, sorregge anche "la rievocazione delle povere ossa di Manfredi bagnate dalla pioggia e mosse dal vento; il considerare, che il Poeta fa, l'inutilità dello scempio: inutile l'accanimento, inutile il trafugamento a lumi spenti, come si conveniva a uno scomunicato, a un dannato; ed era invece salvo, destinato al paradiso" (Bosco). Ciò non significa che Dante, abbandonata la sua funzione di giudice, si disponga ad un esame acritico della storia (contrario del resto alla mentalità medievale, che nella storia vede possibilità amplissime di ammaestramento), negandosi ogni facoltà di condanna in nome di un sentimento di indulgenza, perché *orribil* furono i *peccati* di Manfredi e tanto grave la sua colpa di fronte alla Chiesa e alla società da ripercuotersi - attraverso la scomunica - anche nell'al di là, ma chiarisce in tutta la sua evidenza quanto già alcuni episodi dell'*Inferno* avevano mostrato: che in Dante sussistono "due volti, quello del giudice del male e quello dell'uomo tristemente consapevole di non esserne immune; del giudice al di sopra e contro la comune umanità e del partecipe di questa umanità; del severo e del pietoso; dell'uomo di parte che sa amare quanto odiare, e dell'uomo che scopre la vanità dell'odio" (Bosco). Due momenti che non si susseguono in ordine cronologico (come ad esempio affermano V. Rossi e, in misura minore, il Porena), legati a vicende storiche e biografiche del Poeta, ma che sono sempre coesistiti nel suo animo, dove però prevale il volto pietoso al di sopra di ogni mischia e di ogni discordia, quando nel *Purgatorio* lo spirito si apre al divino. È su questa meditazione dolorosa della storia che si innesta l'episodio di Manfredi, liberandosi fin dall'inizio di ogni spirito faziosamente politico, e presentandosi - per usare una terminologia critica moderna - come aperta proclamazione della libertà della poesia di fronte alla storia, allorché la poesia si dispone a studiare la vicenda umana non avulsa da ogni contatto con il sovrannaturale, ma nel suo rapporto con la realtà divina. Per questo della figura di Manfredi - che per l'eccezionalità della vita e degli eventi di cui fu protagonista, occupò a lungo l'interesse del suo tempo e di quello seguente - Dante coglie il momento più tragico e religioso insieme, quando la creatura umana prende coscienza della gravità dei suoi errori e invoca l'intervento divino. È una ricostruzione spirituale, che esige da parte del Poeta la capacità di scendere nel proprio personaggio, per riviverlo in tutta la sua dimensione interiore. Senza condividere la posizione della critica di ascendenza romantica, che analizza il personaggio di Manfredi fino ad identificarlo con il Poeta stesso, laddove la figura del re svevo ha una sua singolarità, che, nell'aristocratica bellezza, nella regale dignità, nel magnanimo coraggio ne ricollega l'immagine ad un mondo eroico e cavalleresco, è indubbio che Dante rivive in Manfredi la sua dolorosa vicenda personale nell'ambito della crisi politica provocata dall'intervento temporale della Chiesa, e soprattutto la sua personale esperienza di peccato e di redenzione.

la compatta struttura spirituale del mondo della purificazione), impostano il tema fondamentale del nuovo canto, il cui svolgimento complesso ma graduale ci porterà da questa apertura drammatica e ansiosa ai toni elegiaci ed idillici della parte centrale, alle distensioni intime e pensose di quella finale. Il paesaggio silenzioso e grandioso della *campagna* in cui le anime rimproverate da Catone si disperdono, isola l'intenso turbamento di Dante e Virgilio. L'improvviso stagliarsi del monte accentua il loro smarrimento, denunciando la prima delle costanti tematiche che il Caccia bene mette in rilievo: "l'accusa precisa dei limiti della ragione umana, di quella ragione che persino in un grande come Virgilio commette errori, o perde la propria dignità nello smarrimento di un istante", ma è anche la ragione stessa che "invita le anime a correre verso il sacro monte: e solo il momentaneo oblio al canto di Casella può averle distolte dal loro cammino. Virgilio è da se stesso rimorso".

"Incipit" del Purgatorio in una miniatura fiorentina tardo-gotica della prima metà del secolo XV. (Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. B.R. 215 - f. 78 v)

Canto III

1 Avvegna che la subitana fuga
dispergesse color per la campagna,
rivolti al monte ove ragion ne fruga,

4 i' mi ristrinsi alla fida compagna:
e come sare' io sanza lui corso?
chi m'avria tratto su per la montagna?

7 El mi parea da se stesso rimorso:
o dignitosa coscienza e netta,
come t'è picciol fallo amaro morso!

1. Sebbene (*avvegna che*) l'improvvisa fuga sparpagliasse quelle anime (*color*) per la pianura (*campagna*), verso il monte dove la giustizia divina (*ragion*) ci tormenta (per purificarci),

4. io mi accostai (*ristrinsi*) alla fedele compagnia: e come avrei potuto allontanarmi senza di lui? chi mi avrebbe guidato (*tratto*) su per il monte?

7. Egli mi sembrava tormentato (*rimorso*) dalla sua stessa coscienza (*da se stesso*): o spirito retto e puro, come un piccolo errore è per te causa di crudele dolore!

Queste terzine, mentre costituiscono un elemento di collegamento con il canto precedente (si nota spesso nel *Purgatorio* la tendenza ad eliminare ogni soluzione di continuità per evidenziare anche da un punto di vista compositivo

10 Quando li piedi suoi lasciar la fretta,
che l'onestade ad ogn'atto dismaga,
la mente mia, che prima era ristretta,

13 lo 'ntento rallargò, sì come vaga,
e diedi 'l viso mio incontro al poggio
che 'nverso il ciel più alto si dislaga.

16 Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,
rotto m'era dinanzi alla figura,
ch'avea in me de' suoi raggi l'appoggio.

19 Io mi volsi da lato con paura
d'essere abbandonato, quand' io vidi
solo dinanzi a me la terra scura;

22 e 'l mio conforto: «Perché pur diffidi?»
a dir mi cominciò tutto rivolto:
«non credi tu me teco e ch' io ti guidi?

25 Vespero è già colà dov' è sepolto
lo corpo dentro al quale io facea ombra:
Napoli l' ha, e da Brandizio è tolto.

28 Ora, se innanzi a me nulla s'aombra,
non ti maravigliar più che de' cieli
che l'uno all'altro raggio non ingombra.

31 A sofferir tormenti e caldi e geli
simili corpi la Virtù dispone,
che, come fa, non vuol ch' a noi si sveli.

10. Quando i passi di Virgilio (*suoi*) non procedettero più con la fretta, che toglie (*dismaga*) decoro ad ogni azione, la mia mente, che prima era raccolta (in un solo pensiero),

13. allargò la sua attenzione (*'ntento*), come desiderosa (*vaga*) di altre cose, e alzai gli occhi (*diedi 'l viso mio*) in direzione del monte che più alto (di tutti gli altri) si erge dalle acque (*si dislaga*) verso il cielo.

16. Il sole, che rosso (*roggio*) ardeva alle nostre spalle (*dietro*), era interrotto davanti al mio corpo (*figura*), che faceva da impedimento ai suoi raggi.

19. Mi girai di fianco temendo d'essere abbandonato, quando scorsi che la terra era scura solo davanti a me:

22. e Virgilio (*'l mio conforto*): «Perchè dubiti ancora?» prese a dirmi volgendosi interamente verso di me: «non credi che io sia con te e che ti guidi?

25. È già l'ora del vespro là dove è sepolto il mio corpo col quale facevo ombra: si trova a Napoli, e fu traspor-

Purgatorio III, 31-33. Da: "Incoronazione della Vergine" di Enguerrand Charonton (c. 1410-c. 1461): la rappresentazione del purgatorio. (Villeneuve-lès-Avignon, Ospizio)

tato da Brindisi (*Brandizio*).

Virgilio morì a Brindisi nel 19 a. C. e il suo corpo, per ordine di Augusto, fu trasportato a Napoli e sepolto sulla via di Pozzuoli. Poiché il sole è da poco sorto nel purgatorio, e quindi è da poco tramontato a Gerusalemme, a Napoli (secondo i calcoli di Dante l'Italia meridionale è a 45 gradi di longitudine da Gerusalemme) è l'ora del vespro.
In questo momento la vita del personaggio Virgilio viene approfondita al di là di ogni altra sua precedente individuazione e condotta al centro più intimo del suo significato umano, storico, religioso (tutto il canto è ricco di echi virgiliani: nella poesia della terra, nella contemplazione del cielo, nel tema dei sepolcri e in quello dei corpi insepolti), mentre "si sviluppa il primo movimento elegiaco: nella indicazione del corpo lontano, e quindi della assenza dell'ombra di Virgilio, vibra più intimamente il compianto della sepoltura terrena e lontana e tutte le determinazioni geografiche e storiche... sensibilizzano il motivo poetico della separazione, della lontananza, della nostalgia e *vespro* ed *ombra* indu-

Purgatorio III, 37
Da "Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg: la rappresentazione delle sette arti liberali che compendiano ogni possibilità della scienza medievale. Min. eseguita negli anni 1167-1195. (Strasburgo, Biblioteca Municipale - Tav. IX)

cono indirettamente la coerente suggestione di una luce attenuata e malinconica, come le indicazioni sepolcrali... la lentezza pensosa del ritmo collaborano ad una musica funebre ed elegiaca, alla creazione di un epicedio affettuoso e dolente che anticipa quello più scoperto e diretto di Manfredi" (Binni).

28. Adesso, se davanti a me non si forma alcuna ombra, ciò non deve stupirti più del fatto che i cieli non impediscono che i raggi passino dall'uno all'altro.

31. Per sopportare pene, caldo e freddo, Dio onnipotente (*Virtù*) crea tali corpi, ma come faccia ciò (*come fa*), non vuole che sia rivelato agli uomini.

34. Stolto è colui il quale spera che la ragione umana possa percorrere la via infinita che Dio, uno nella sostanza e trino nelle persone, segue (*tiene*).

37. Limitatevi a considerare, o uomini, le cose come sono (*al quia*: termine usato nel linguaggio scolastico); giacché se aveste potuto capire (*veder*) tutte le cose, non sarebbe stato necessario (*mestier non era*) che Maria partorisse:

40. e vedeste bramare invano (*sanza frutto*) uomini siffatti (*tai*) che (meglio di altri) avrebbero potuto soddisfare (se fosse stato possibile con la sola ragione umana) la loro ansia di conoscenza (*che sarebbe lor disio quetato*), mentre invece (tale desiderio) è motivo per loro di pena eterna:

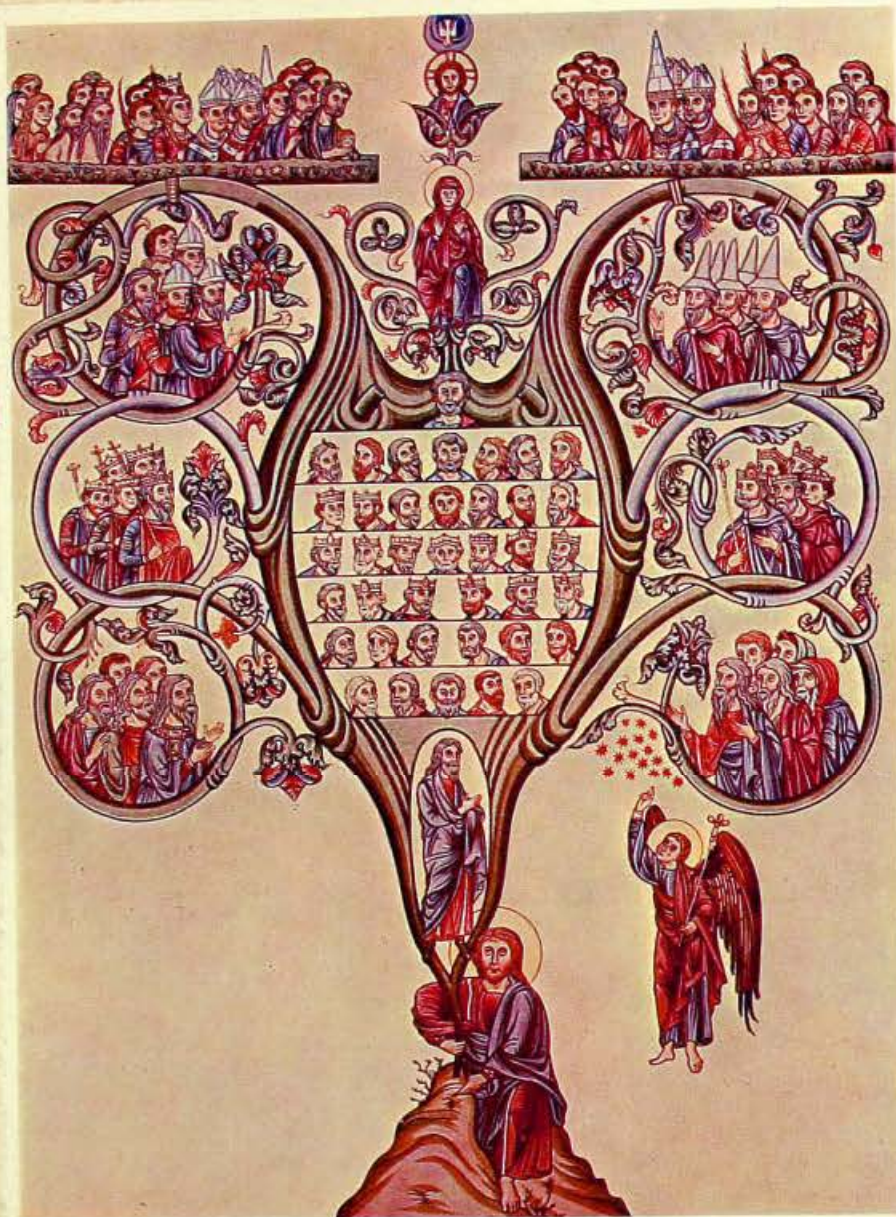
43. parlo di Aristotile e di Platone e di molti altri ». E qui chinò il capo, e non aggiunse parola, e ristette turbato.

Una lettura che si fermi solo al valore didascalico dei versi 34-39, considerandoli come la parte centrale del discorso di Virgilio, corre il pericolo di non comprendere la profonda poesia che, attraverso le ombre ancora legate alla materia (versi 21-26), si libera nella trasparenza dei corpi dei trapassati (verso 28), si identifica con la luce rassicurante dei cieli (versi 29-30), si adagia infine nella *Virtù* che tutto *dispone*, enunciando le imperscrutabili disposizioni divine. Le affermazioni della filosofia scolastica che sostengono qui il pensiero di Dante si arricchiscono di vibrazioni liriche proprio perché sono pronunciate da chi, non avendo mai avuto esperienza della fede e del Dio

34 Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sustanza in tre persone.

37 State contenti, umana gente, al quia;
ché se possuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria;

40 e disiar vedeste sanza frutto
tai che sarebbe lor disio quetato,
ch'etternalmente è dato lor per lutto:

43 io dico d'Aristotile e di Plato
e di molt'altri». E qui chinò la fronte,
e più non disse, e rimase turbato.

Purgatorio III, 38-39
Da "Hortus deliciarum" di
Herrade de Landsberg:
l'albero genealogico di Cristo.
Min. eseguita negli anni 1167-1195.
(Strasburgo, Biblioteca Municipale - Tav. XIX)

46 Noi divenimmo intanto a piè del monte:
quivi trovammo la roccia sì erta,
che 'ndarno vi sarien le gambe pronte.

49 Tra Lerice e Turbia, la più diserta,
la più rotta ruina è una scala,
verso di quella, agevole e aperta.

52 «Or chi sa da qual man la costa cala»
disse 'l maestro mio, fermando il passo,
«sì che possa salir chi va sanz'ala?»

55 E mentre ch'e' tenendo il viso basso
essaminava del cammin la mente,
e io mirava suso intorno al sasso,

cristiano, vede ora questa esperienza tramutarsi in nostalgia per un bene perduto, in eterna esclusione da un mondo ora intensamente desiderato, in condanna per sé e per la civiltà alla quale appartenne (versi 40-44). Quella che poteva essere una breve digressione per colpire la follia di chi pone ogni speranza nella sola ragione, diventa motivo teologico centrale di tutto il canto, che è quello, secondo la specificazione del Binni, della esclusione e della comunione delle anime: esclusione perpetua di chi *disiar vedeste sanza frutto* e ritrovata comunione "degli scomunicati redenti dal loro pentimento in punto di morte e vivi nell'esperienza letificante della ritrovata comunione, e nel ricordo dolente dell'esclusione passata".

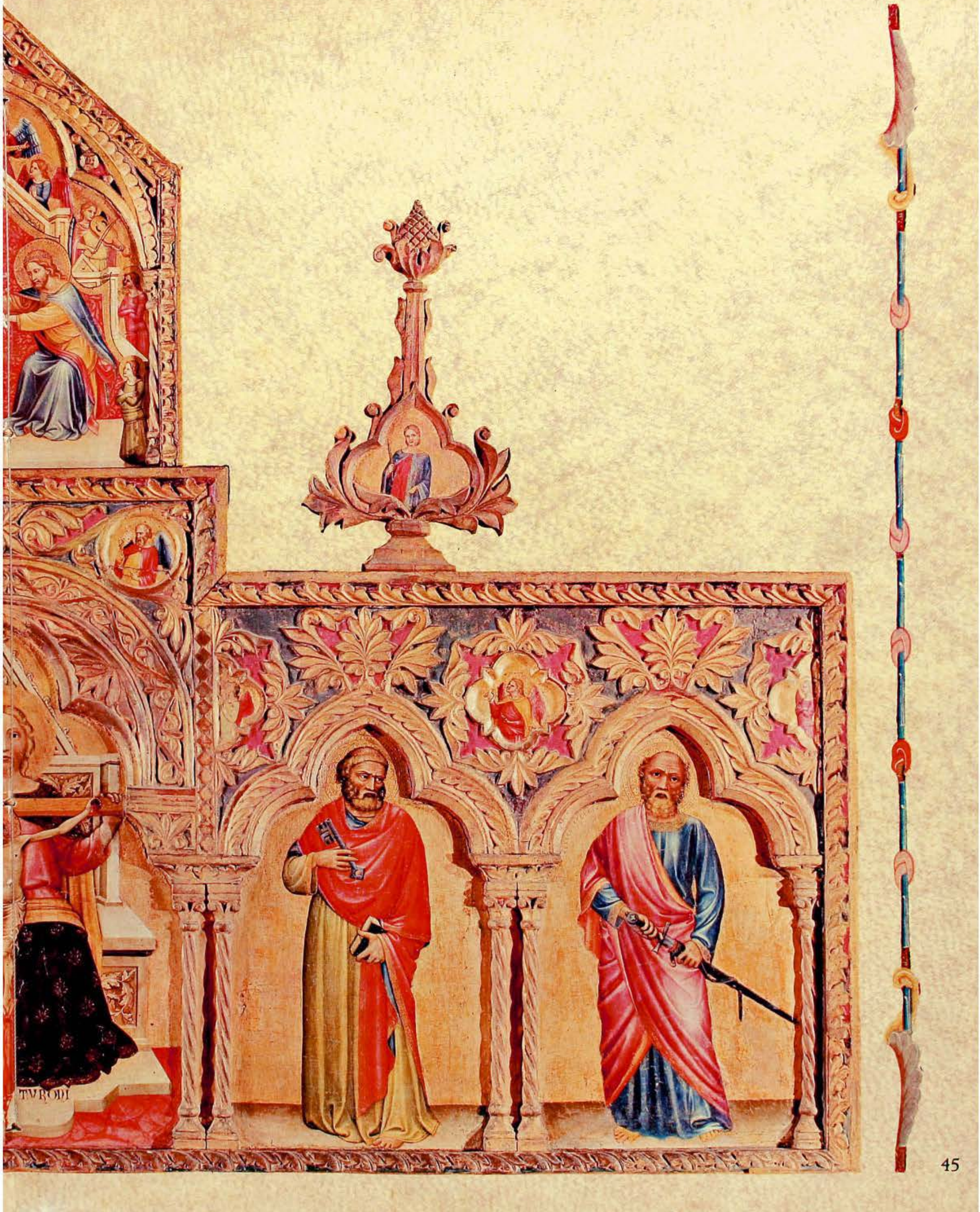
46. Giungemmo frattanto alla base del monte: qui trovammo la roccia talmente ripida, che invano le gambe li sarebbero volonterose (*pronte*) di salire.

49. Tra Lerici (un castello sulla riviera ligure, alla foce del fiume Magra) e Turbia (un borgo nizzardo) la roccia più inaccessibile (*diserta*) e impraticabile (*rotta ruina*) è, al confronto (*verso*) di quella, una scala comoda e ampia.

Il paesaggio dei primi due canti del *Purgatorio* viveva in un prorompere continuo di luce, si profilava come una immensità oceanica davanti ai due pellegrini fino allora costretti nella voragine infernale: ora gli occhi di Dante e Virgilio si sono abituati alla luce, e nel paesaggio prima senza forme possono ora distinguere meglio il *poggio che 'nverso il ciel più alto si dislaga*, le ombre si precisano, le pareti appaiono rocciose, erte, le notazioni si fanno realistiche, attente, e Dante, che prima aveva fatto riferimento alle costellazioni, al corso del sole, ai movimenti dei cieli, ritorna con animo quasi angosciato al mondo che conosce, alla terra, per trovare in essa qualche termine di paragone. Sarà "lo stesso paesaggio che con una muta sgomenta elegia, ritmata quasi sul tono di una funebre marcia, fa da sfondo alla cupa avventura del cadavere di Manfredi" (Caccia).

52. « Adesso chissà da quale parte la costa è meno ripida » disse il mio maestro arrestandosi, « in modo da consentire la salita anche a chi non ha ali? »

55. E mentre egli, con gli occhi rivolti a

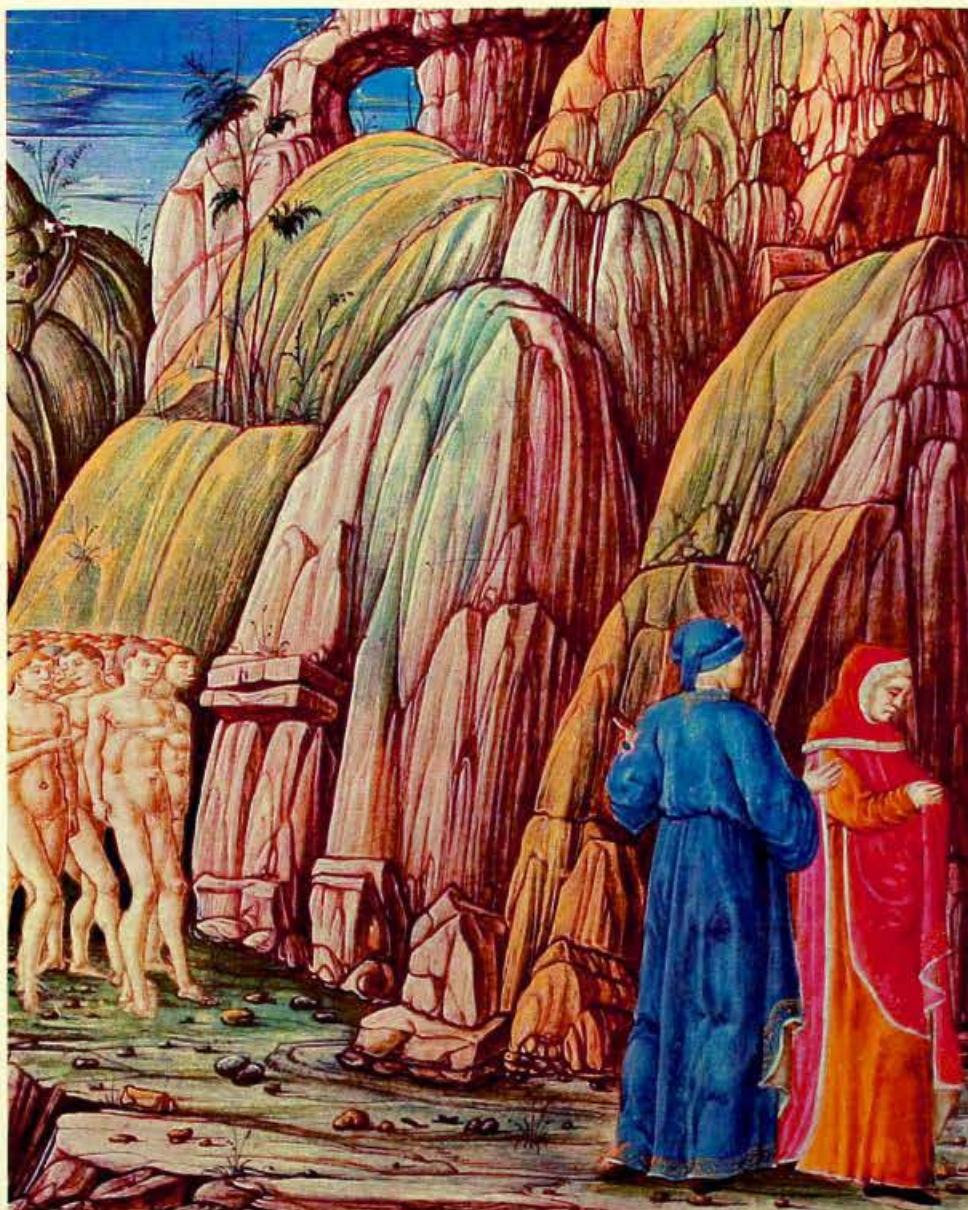
Purgatorio III, 34-36
"Trinità" di Turone da Verona
(seconda metà sec. XIV).
(Verona, Museo di Castelvecchio)

terra, rifletteva (*essaminava*.. *la mente*) sul cammino da tenere, e io guardavo in alto tutt'intorno alla roccia.

58. da sinistra vidi comparire una schiera di anime, che procedevano (*movieno i piè*) verso di noi, e quasi non sembrava che ciò avvenisse (*e non parea*), tanto lentamente si avvicinavano.

61. « Alza, o maestro », dissi, « il tuo sguardo: ecco da questa parte chi ci darà consiglio, se tu non riesci a trovarlo in te stesso. »

64. Allora guardò, e con viso rasserenato rispose: « Avviciniamoci a loro (*andiamo in là*), poiché essi avanzano lentamente; e tu, figlio caro, rafforza la tua speranza ».

67. Quella schiera (*popol*) era ancora così

Purgatorio III, 58-60
Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 102 v)

58 da man sinistra m'apparì una gente
d'anime, che movieno i piè ver noi,
e non parea, sì venìan lente.

61 «Leva» diss' io, «maestro, li occhi tuoi:
ecco di qua chi ne darà consiglio,
se tu da te medesmo aver nol puoi».

64 Guardò allora, e con libero piglio
rispuose: «Andiamo in là, ch'ei vegnon piano;
e tu ferma la spene, dolce figlio».

67 Ancora era quel popol di lontano,
i' dico dopo i nostri mille passi,
quanto un buon gittator trarria con mano,

70 quando si strinser tutti ai duri massi
dell'alta ripa, e stetter fermi e stretti
com'a guardar, chi va, dubbiando stassi.

73 «O ben finiti, o già spiriti eletti»,
Virgilio incominciò, «per quella pace
ch' i' credo che per voi tutti s'aspetti,

76 ditene dove la montagna giace,
sì che possibil sia l'andare in suso;
ché perder tempo a chi più sa più spiace».

79 Come le pecorelle escon del chiuso
a una, a due, a tre, e l'altre stanno
timidette atterrando l'occhio e 'l muso;

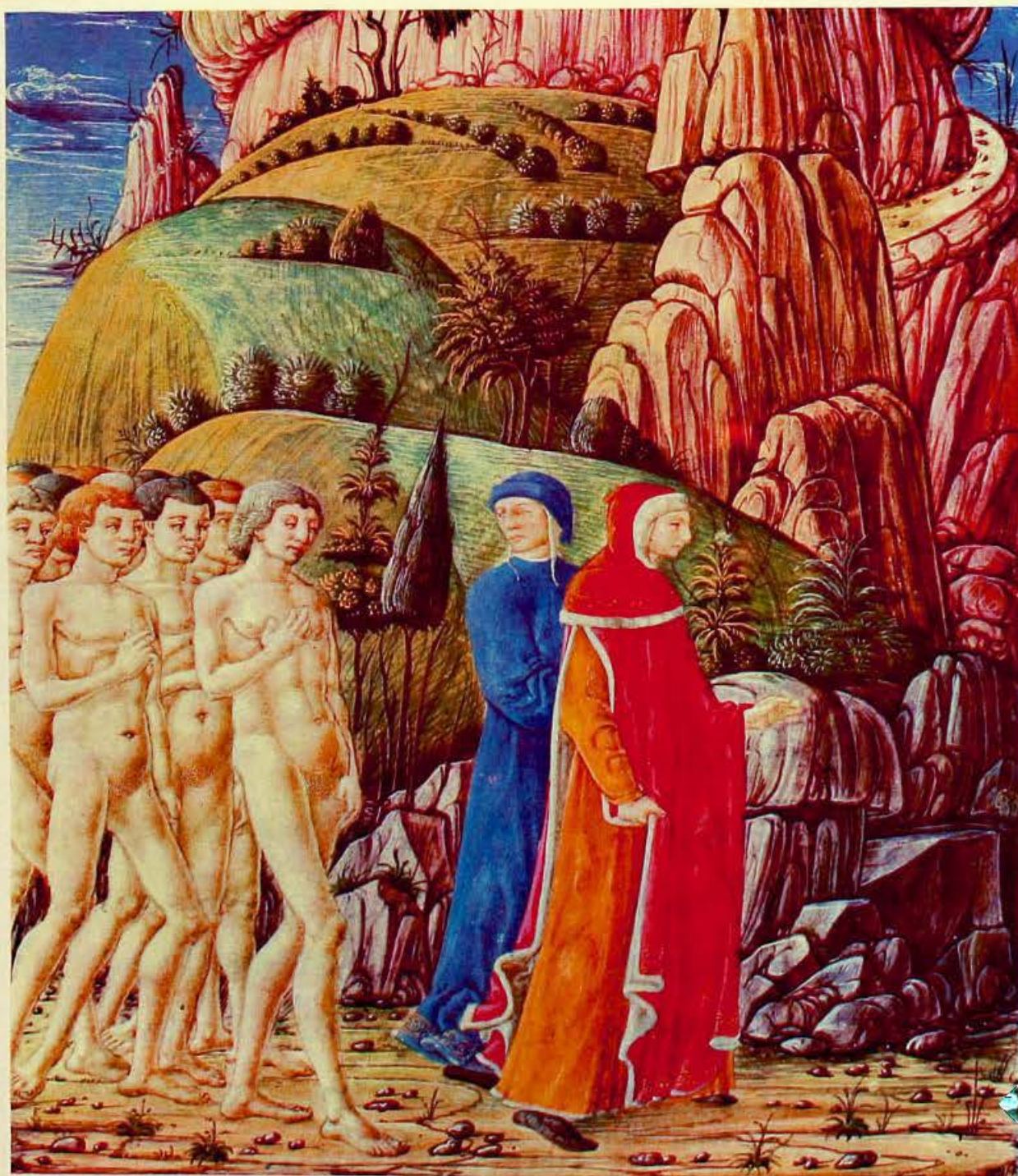
lontana, dico dopo aver noi fatto un migliaio di passi, quanta può essere la distanza cui un buon lanciatore scaglierebbe una pietra,

70. quando tutti si addossarono alle dure rocce dell'alta costa, e stettero fermi e raccolti come, chi va, si ferma a guardare quando è colto da un dubbio.

La critica è concorde nel considerare il canto III uno dei più rappresentativi dell'atmosfera corale del *Purgatorio*, "dove tutto è folla e gruppo, unici e monocordi" (Mattalia).
Cessate le violente apparizioni dell'inferno, le anime avanzano a schiera, cantando in un accordo profondo di atteggiamenti e di gesti, "come processioni di penitenti tutti raccolti interiormente e gravati da un ignoto peso dell'anima" (Grabher).
In Dante e Virgilio ogni residuo del turbamento iniziale si dissolve davanti a questa *gente d'anime*, a questo *popol* "il cui procedere lentissimo, agevola e sottolinea... il prevalere di un ritmo costante e distensivo che prepara il nuovo culmine poetico di un altissimo idillio, di una « pastorale » purissima ai cui margini pur vibra, in forme sempre più attenuate di stupore e di trepidazione, l'eco di quel movimento di incertezza... e che qui mai si dissocia completamente dal fondamentale sentimento letificante di concordia e di salvezza in comune delle anime degli scomunicati pentiti e avviati alla loro totale liberazione" (Binni). L'avanzare deciso dei due pellegrini (*con libero piglio*) contrasta con quello lentissimo delle anime che, di fronte a un'apparizione così lontana ormai dal loro mondo, arretrano e si addossano al monte "con un risultato figurativo di mobile bassorilievo" (Binni), che, accostato alla similitudine successiva delle *pecorelle* sembra richiamare i bassorilievi paleocristiani, o certi mosaici ravennati o alcuni affreschi romanici.

73. « O voi che siete morti in grazia di Dio, o spiriti già destinati alla salvezza eterna (*spiriti eletti*) », prese a dire Virgilio, « in nome di quella pace che io credo sia attesa da voi tutti,

76. diteci in qual punto la montagna è più agevole (*giace*), sì da poterla salire, perché perder tempo dispiace a chi ne conosce il valore. »

79. Come le pecore escono dal recinto da sole, o a gruppi di due e di tre, e le altre sostano timide abbassando il muso e lo sguardo,

Purgatorio III, 106
Min. ferrarese a. 1474-1482 (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 103 v)

Purgatorio III, 1-4
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - a. 1360 c. (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 63 r)

82 e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;

85 sì vid' io muovere a venir la testa
di quella mandra fortunata allotta,
pudica in faccia e nell'andare onesta.

88 Come color dinanzi vider rotta
la luce in terra dal mio destro canto,
sì che l'ombra era da me alla grotta,

91 restaro, e trasser sé in dietro alquanto,
e tutti li altri che venìeno appresso,
non sappiendo il perché, fenno altrettanto.

82. e quello che fa la prima, fanno anche le altre, raggruppandosi dietro a lei, se si ferma, obbedienti e mansuete, senza conoscerne il motivo,

85. così io vidi allora (*allotta*) avvicinarsi (*muovere a venir*) le prime anime (*la testa*) di quella felice moltitudine, umile nei volti e dignitosa nel procedere.

Questa similitudine di mirabile evidenza, le cui componenti, semplicità e mansuetudine, richiamano quella dei colombi (canto II, versi 124-129), è la sintesi visiva di tutti gli elementi elegiaci del canto: l'animo del Poeta sembra abbandonarsi al nuovo sentimento di pace che avverte in sé e attorno a sé, alla comunione con le anime purganti, vuole vivere di quella umiltà alla quale è stato consacrato sulla spiaggia del purgatorio. Anche se la tradizione letteraria bucolica, di Virgilio in particolare, il ricordo evangelico (le anime presentate attraverso l'immagine degli agnelli e delle pecorelle) e un passo del *Convivio* (I, XI, 9-10) lo sorreggono, questo quadro - pur essendo "uno dei più nitidi studi dal vero di tutto il poema, uno di quelli in cui Dante ha trovato più genialmente la parola pittrice" (Momigliano) - non è che l'estremo sviluppo del tema centrale dell'umiltà delle anime che si abbandonano alla volontà divina, che sono contente del *quia*. Infatti l'osservazione del movimento lento ma sicuro (*a una, a due, a tre*), dell'atteggiamento (*atterrando l'occhio e 'l muso*), della concordia (*e ciò che fa la prima, e l'altre fanno*), l'uso dei diminutivi (*pecorelle, timidette*), la scelta degli aggettivi (*semplici, quete*), preparano le ultime parole della similitudine: *e lo 'mperché non sanno*. Se il turbamento genera incertezza - nota il Caccia - l' "incertezza genera umiltà, e tutto il canto si ispira a questo motivo della umiltà, che è poi la virtù opposta all'antica colpa". Così è umile Virgilio, che esorta ad accontentarsi della realtà contingente e riconosce di aver bisogno egli stesso di consiglio, umili sono queste anime, umile sarà Dante di fronte a Manfredi, ma umile sarà soprattutto "lo stesso Manfredi la cui alta personalità si china alle universali leggi divine e che, pur conservando ancora per istinto e per abitudine tutta la sua aristocraticità regale, si fa riconoscere non per una corona ma per due ferite".
Il primo incontro di Dante con le anime del purgatorio avviene con coloro che più sono lontani dalla salvezza, cioè con gli scomunicati, "coloro la cui ribellione alla legge divina non fu solo individuale ma sociale, coloro che rifiutarono obbedienza alla Chiesa". Secondo la legge del contrappasso essi che in vita furono superbi, orgogliosi, ribelli, dovranno ora essere umili, mansueti, docili al destino e all'altrui volontà: "anzi, sono fra le anime più ti-

Purgatorio III, 109-111
La Commedia, Purgatorio.
Min. napoletana - a. 1360 c.
(Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 64 r)

94 «Sanza vostra domanda io vi confesso
che questo è corpo uman che voi vedete;
per che il lume del sole in terra è fesso.

97 Non vi maravigliate; ma credete
che non sanza virtù che dal ciel vegna
cerchi di soverchiar questa parete».

100 Così 'l maestro; e quella gente degna
«Tornate» disse; «intrate innanzi dunque»,
coi dossi delle man faccendo insegna.

103 E un di loro incominciò: «Chiunque
tu se', così andando volgi il viso:
pon mente se di là mi vedesti unque».

mide del purgatorio, non solo perché la loro personalità ribelle ebbe esemplare annullamento nel disonore della scomunica... ma perché fra tutte le anime... queste hanno pur tutta l'incertezza e il tremore di chi si trova ancora assai prossimo alla piaggia cui si giunge affannati e smarriti" (Caccia).

88. Non appena quelle anime videro in terra, alla mia destra (*dal mio destro canto*), la luce interrotta, poiché la mia ombra stava fra me e la roccia (*grotta*),

91. si arrestarono, e indietreggiarono (*trasser sé in dietro*) un poco, e tutte le altre che venivano dietro, pur non conoscendone il motivo (*il perché*), fecero altrettanto.

94. « Senza attendere che voi me lo domandiate, vi dichiaro che questo che voi vedete è un corpo umano; per questo la luce del sole è, in terra, interrotta (*fesso*).

97. Non stupitevi; ma credete che non è senza l'aiuto del cielo che io cerco di superare questa roccia. »

100. Così parlò Virgilio; e quegli spiriti eletti: « Tornate indietro e camminate (*intrate*) dunque davanti a noi », dissero, facendoci segno (*insegna*) col dorso delle mani.

103. E uno di loro prese a dire: « Chiunque tu sia, mentre cammini (*così andando*) volgi gli occhi: cerca di ricordare (*pon mente*) se in terra (*di là*) tu mi abbia mai veduto ».

Parla Manfredi, figlio naturale di Federico II, che appena diciottenne, nel 1250, alla morte del padre, governò il regno di Napoli e Sicilia per il fratello Corrado IV, dopo la morte del quale si fece incoronare re a Palermo (1258). Guidò il partito ghibellino in Italia, lottando duramente contro la Chiesa che lo scomunicò, finché il pontefice Clemente IV chiamò in Italia Carlo I d'Angiò, che sconfisse a Benevento nel 1266 Manfredi, il quale morì in battaglia. I cronisti del tempo lo giudicarono in modo opposto: quelli ghibellini lo esaltarono entusiasticamente, quelli guelfi lo accusarono di ogni nefandezza. Tuttavia il Villani (*Cronaca* VI, 46), benché guelfo, afferma: "Fu bello del corpo e, come il padre e più, dissoluto in ogni lussuria: sonatore e cantatore era;... molto fu largo e cortese e di buon aire, sicché egli era molto amato e grazioso; ma tutta sua vita fu epicuria, non curando quasi né Iddio né Santi". Dante in un passo del *De Vulgari Eloquentia* (I, XII, 4) tesse grandi lodi per l'opera politica e culturale di Federico II e di Manfredi, tralasciando ogni giudizio morale. E, se pone Federico II fra gli epicurei nell'inferno, salva Manfredi in virtù di un pentimento poco prima della morte.

106 Io mi volsi ver lui e guardail fiso:
biondo era e bello e di gentile aspetto,
ma l'un de' cigli un colpo avea diviso.

109 Quand' i' mi fui umilmente disdetto
d'averlo visto mai, el disse: «Or vedi»;
e mostrommi una piaga a sommo 'l petto.

112 Poi sorridendo disse: «Io son Manfredi,
nepote di Costanza imperadrice;
ond' io ti priego che quando tu riedi,

115 vadi a mia bella figlia, genitrice
dell'onor di Cicilia e d'Aragona,
e dichi il vero a lei, s'altro si dice.

118 Poscia ch' io ebbi rotta la persona
di due punte mortali, io mi rendei,
piangendo, a quei che volontier perdona.

121 Orribil furon li peccati miei;
ma la bontà infinita ha sì gran braccia,
che prende ciò che si rivolge a lei.

124 Se 'l pastor di Cosenza, che alla caccia
di me fu messo per Clemente allora,
avesse in Dio ben letta questa faccia,

127 l'ossa del corpo mio sarìeno ancora
in co del ponte presso a Benevento,
sotto la guardia della grave mora.

Purgatorio III, 113
Da "De claris mulieribus" di Giovanni Boccaccio: il matrimonio di Costanza d'Altavilla con Arrigo VI. Min. francese - prima metà del sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Royal 20 C.V. - f. 160 r)

106. Io mi girai verso di lui e lo guardai attentamente (*fiso*): era biondo, bello e di nobile aspetto, ma aveva un sopracciglio diviso in due da una ferita (*colpo*).

109. Quand'ebbi con cortesia (*umilmente*) negato (*disdetto*) d'averlo mai conosciuto, egli disse: « Adesso guarda »; e mi mostrò una ferita vicino al cuore (*a sommo 'l petto*).

112. Poi aggiunse sorridendo: « Sono Manfredi, nipote dell'imperatrice Costanza; perciò ti prego, quando ritornerai (*riedi*) in terra,

115. di andare dalla mia bella figlia, madre di coloro che sono i sovrani (*onor*) di Sicilia e d'Aragona, per dirle la verità su di me, se si raccontano altre cose.

Costanza imperadrice è Costanza d'Altavilla, sposa dell'imperatore Arrigo VI e madre di Federico II.
La figlia di Manfredi è Costanza che sposò Pietro III d'Aragona ed ebbe come figli Federico II, re di Sicilia,

Purgatorio III, 125
Da "De casibus virorum illustrium" di Giovanni Boccaccio: Clemente IV incorona Carlo I d'Angiò.

Min. francese - inizio del sec. XV - (Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria - Ms. Fr. 190 - f. 175 r)

e Giacomo II, re d'Aragona.

118. Quand'ebbi il corpo trafitto da due colpi mortali, io mi rivolsi (*rendei*), piangendo (per il pentimento dei peccati), a Colui che è sempre pronto a concedere il suo perdono.

121. I miei peccati furono orribili; ma la infinita misericordia (*bontà*) ha braccia tanto ampie (*sì gran*) da accogliere tutti coloro che a Lei si rivolgono.

Se il *Purgatorio* è la cantica delle idealità e degli affetti, l'animo di Dante è pur sempre impegnato con la cronaca e con la storia, con il dramma e la tragedia dei suoi tempi; il Poeta muta solo il tono, osserva in lontananza, acquista un senso di distacco. "Manfredi prende tutto il suo rilievo non solo sullo sfondo di quel paesaggio e di quelle anime scorate che lo accompagnano, ma anche sullo sfondo di quei profondi ideali, di quella epica lotta, di quelle sue stesse amare vicende innalzate alla pietà che vince l'orrore, alla sofferenza che redime, alla bontà che perdona." (Caccia) Solo rilevando con forza il netto contrasto fra gli *orribil... peccati miei* e la *bontà infinita*, l'episodio acquista valore e funzione di *exemplum*, di "lezione profonda di umiltà" (Sapegno).
Nella figura del re svevo si attua appieno il processo di spiritualizzazione proprio di tutta la seconda cantica: il sorriso con cui si rivolge a Dante quasi per attenuare l'orrore delle ferite, segna il distacco fra la tragedia della sua vita terrena e la raggiunta serenità, che ha liberato Manfredi dei suoi peccati, ma gli mantiene la regalità di un tempo, trasumanandola anzi in santa regalità, dopo averla liberata da ogni superbia: *pon mente se di là mi vedesti unque... io son Manfredi... ond'io ti priego*.
Infatti alto e distaccato è il tono delle sue parole, quasi solenne l'accenno a Costanza *imperadrice*, alla figlia *genitrice dell'onor di Cicilia e d'Aragona*, "regale è il suo discorrere ampio e la sua sintassi latineggiante (*ond'io ti priego che quando tu riedi...*); regale è quel suo ricordare, di tanto odio, solo quel suo cadavere gettato oltre i confini del regno: persino l'immagine stessa della bontà divina (*la bontà divina ha sì gran braccia*) acquista in lui una latitudine regale... Quel sorriso, come quel suo volto bello e gentile, sono ora le sue vere insegne di re" (Caccia). Avvertiamo la nobiltà del suo animo proprio nell'umile confessione della sua miseria umana (*io mi rendei, piangendo*), nel riconoscimento di un potere superiore che si manifesta come amore (*la bontà infinita*), verso il quale la sua anima vibra e si slancia stanca delle lotte della vita.

124. Se il vescovo (*pastor*) di Cosenza, che da papa Clemente fu indotto allora a perseguitarmi (*alla caccia di me fu messo*), avesse potuto penetrare (*ben letta*) questo aspetto di Dio (*faccia*),

127. le mie ossa sarebbero ancora in capo (*in co*) a un ponte vicino a Benevento, custodite (*sotto la guardia*) da un mucchio di pietre (*grave mora*).

130. Adesso la pioggia le bagna e il vento

Dante e Virgilio davanti a Manfredi.

Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 67 v)

le agita, fuori del regno (di Napoli e di Sicilia), quasi sul Garigliano (*Verde*), dove egli le trasportò a ceri spenti (come si usava per i cadaveri degli scomunicati e degli eretici).

130 Or le bagna la pioggia e move il vento
di fuor dal regno, quasi lungo il Verde,
dov'e' le trasmutò a lume spento.

133 Per lor maladizion sì non si perde,
che non possa tornar, l'etterno amore,
mentre che la speranza ha fior del verde.

136 Vero è che quale in contumacia more
di Santa Chiesa, ancor ch'al fin si penta,
star li convien da questa ripa in fore,

139 per ogni tempo ch'elli è stato, trenta,
in sua presunzion, se tal decreto
più corto per buon prieghi non diventa.

142 Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto,
revelando alla mia buona Costanza
come m' hai visto, e anche esto divieto;

145 ché qui per quei di là molto s'avanza».

Il *pastor di Cosenza* è l'arcivescovo Bartolomeo Pignatelli, che rappresentava Clemente IV presso Carlo d'Angiò. Il Villani (*Cronaca*, VII, 9) narra che il cadavere di Manfredi, ritrovato sul campo di battaglia dopo tre giorni, fu sepolto dagli stessi nemici sotto una "grande mora di sassi" e che invece secondo altri il vescovo di Cosenza fece dissotterrare il corpo e trasportarlo fuori del regno di Napoli, "ch'era terra di Chiesa", per abbandonarlo lungo le rive del Garigliano, che segnava il confine fra il regno meridionale e lo stato della Chiesa.
Nelle parole di Manfredi tutto diventa rappresentazione ed immagine: l'ostilità del *pastor di Cosenza* si trasforma in movimento di caccia selvaggia e feroce, le fasi della battaglia si riassumono nel pesante tumulo di sassi che la pietà dei nemici ha eretto sopra il suo corpo, l'odio dei suoi persecutori appare nel trascinarsi di quelle povere ossa battute dalla pioggia e dal vento: eppure non c'è dura polemica contro alcuno, ma solo l'amara costatazione di vedere altri uomini peccare come tante volte ha peccato lui stesso.

133. In seguito alle loro scomuniche (*maladizion*: la scomunica infatti non comporta di necessità la dannazione spirituale) la grazia di Dio (*l'etterno amore*) non si perde a tal punto che non si possa recuperare, finché la speranza non è del tutto inaridita.

136. Tuttavia chi muore scomunicato (*in contumacia... di Santa Chiesa*), anche se si pente in punto di morte, deve restare fuori di questo monte (*ripa*),

139. per un periodo di tempo trenta volte più lungo di quello che da vivo ha trascorso nella sua ostinazione orgogliosa (*presunzion*), a meno che tale decreto non venga abbreviato dalle preghiere dei buoni.

142. Vedi dunque (*oggimai*) se puoi farmi contento, rivelando alla mia buona Costanza dove e in che modo (*come*) mi hai visto, e anche questo divieto.

145. poiché noi (*qui*) molto progrediamo nella purificazione (*molto s'avanza*) grazie ai suffragi dei vivi (*quei di là*)».

L'elegia che aveva raggiunto il suo tono più cupo nei versi 130-132 e si era tramutata in uno slancio di fede e di speranza (versi 134-135), si conclude ristabilendo "quell'armonia tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti che il drammatico racconto sembrerebbe aver spezzato" e chiude "l'episodio proprio in questo tono di umiltà familiare, nel sigillo di quello spirito comunitario che... anima il corale respiro lirico del canto" (Caccia).

Purgatorio, Canto IV

Più di tre ore sono trascorse dall'apparizione dell'angelo nocchiero quando Dante e Virgilio, in seguito all'indicazione delle anime degli scomunicati, iniziano la salita lungo uno stretto sentiero, la cui ripidità è tale che solo il grande desiderio di purificazione può aiutare a percorrerlo. Durante l'ascesa Dante può rendersi conto, meglio che non quando si trovava ancora lungo la spiaggia, dell'altezza e dell'asperità del monte del purgatorio: ha un momento di scoraggiamento, dal quale il maestro lo scuote esortandolo a raggiungere un ripiano sul quale potranno riposare. Qui giunti, Virgilio spiega al discepolo perché i raggi del sole nel purgatorio provengono da sinistra, mentre nell'emisfero artico chi guarda verso levante vede il sole salire nel cielo alla sua destra. Ma Dante teme l'altezza del monte e Virgilio lo rassicura: l'ascesa è difficile solo all'inizio, quando si è ancora sotto il peso del peccato, poi si presenterà man mano sempre più facile ed agevole. Non appena il poeta latino termina di parlare, si leva improvvisamente una voce verso la quale i due pellegrini si dirigono, finché si trovano davanti a una grande roccia alla cui ombra giacciono le anime dei negligenti, che, per pigrizia, si pentirono solo all'estremo della vita e che, per questo, devono restare nell'antipurgatorio tanto tempo quanto vissero. Chi ha parlato è il fiorentino Belacqua, che Dante conobbe e con il quale il Poeta stabilisce un affettuoso colloquio finché Virgilio gli ingiunge di proseguire il cammino.

INTRODUZIONE CRITICA

Le distinzioni psicologiche che aprono il canto, le successive designazioni astronomiche, il senso di fatica dell'ascesa, l'ironia familiare che circola nell'incontro con Belacqua, essendo momenti sovrapposti in ritmi e tempi diversi, parrebbero negare la possibilità d'una lettura unitaria del canto, limitando l'interesse alle singole parti. Invece esso si dispone nella linea di quei canti la cui validità è da cercarsi nel rapporto dei momenti informativi e dottrinali con gli episodi umani e più chiaramente poetici, e nell'analisi dei precisi scopi che attraverso questo canto Dante si propone di raggiungere.

Anzitutto la figura del Poeta si impone come protagonista, spostando il polo di interesse dalla pensosa immagine di Virgilio e dalla regale apparizione di Manfredi, che occupano tutto il canto III, su se stesso: parla più che ascoltare, interroga più che tacere, agisce più che smarrirsi, nella raggiunta certezza della purificazione, laddove nell'*Inferno* essa gli pareva quasi impedita dalla continua visione del peccato nelle sue forme più aberranti. Pur faticosamente, in lui si fa luce uno stato d'animo nuovo, quello dell'uomo che si prepara a godere della sua conquista spirituale, che riprende coraggio nei suoi mezzi umani, che riaccosta con fiducia i misteri dell'anima e del mondo. Il dottrinalismo che occupa tanta parte del canto, ben lungi dall'opporsi alla poesia, nasce dalla stessa radice, cioè dal bisogno di accostarsi al sovrannaturale, contemporaneamente studiando e sistemando il cosmo nel quale il sovrannaturale vive e si esprime: il canto IV, nel quale è diffusa quest'ansia di conoscere e questa ricerca di saggezza e di virtù nel cerchio della redenzione, costituisce l'esplicita risposta del mondo cristiano-medievale di Dante all'ammonimento del pagano Virgilio, *state contenti, umana gente, al quia*, e all'amara conclusione finale, *disiar vedeste sanza frutto*.

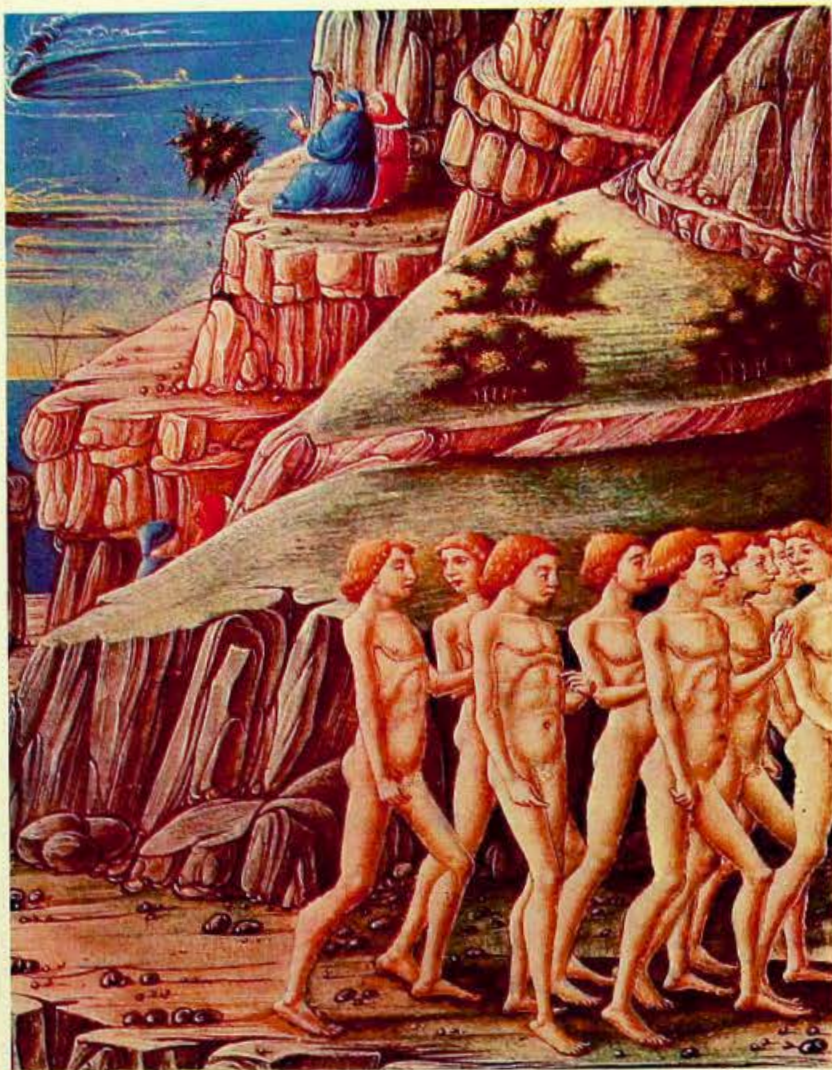
Il Fergusson, commentando i canti dell'antipurgatorio, afferma che essi costituiscono il prologo al dramma della crescita spirituale che inizia a questo punto e culminerà alla fine del terzo giorno nella visione di Dio, prologo nel quale Dante desidera che il lettore senta la forza di un'aspirazione che non si può ancora realizzare, presentando anime che, fuori del vero mondo del purgatorio, devono tuttora scoprire come cominciare la loro crescita spirituale. Tuttavia il critico americano non sembra rilevare l'importanza di questo canto posto proprio al centro degli otto dedicati all'antipurgatorio, poiché il Poeta, resosi conto dell'orgoglio che si era insinuato nella sua scienza e nella sua baldanza, trova nella calma lentezza di Belacqua un "provvido invito all'umiltà per il pellegrino mortale, ansioso quasi di anticipare all'anima sua le gioie di un processo purificatore stabilito dall'eterno consiglio, e dal quale consiglio l'anima non può che accettare rassegnatamente e perciò serenamente, il ritmo esterno, il rituale della purificazione" (Romagnoli). L'equilibrio raggiunto - difficile ma non precario - non frena il "volo" del pellegrino, ma lo inserisce in quella zona di attesa propria di tutte le anime penitenti, aiutandolo nello stesso tempo ad allontanare man mano le vicende e i ricordi della vita in una penombra che vela l'asprezza delle forme ma non la chiarezza dei contorni.

Secondo il Fergusson Dante si trova ora nella condizione psicologica di un bambino: le sue conoscenze letterarie, filosofiche, storiche, teologiche dopo la visione del mondo dannato servono a ben poco; egli deve ricominciare e "nel suo candore, nell'obbedienza all'impressione immediata, nella libertà del sentimento è come un bambino... Ciò che il pellegrino vede, guardando fuori di sé, è il mondo naturale come l'occhio dell'innocenza lo percepisce". In realtà questa interpretazione appare troppo semplice, o meglio, si oppone ad un'attenta lettura del canto IV, perché se Dante scopre con gioia, attraverso le parole di Virgilio, la legge del corso del sole nel purgatorio, non si limita ad accettare, come è sempre avvenuto finora, la verità propostagli, ma vuole complet re egli stesso e concludere la spiegazione del maestro (versi 76-84): non l'accoglimento passivo, ma la fattiva penetrazione - sostenuta da una profonda saldezza intellettuale - per spiegare la quale è insufficiente l'immagine del fanciullo.

Se il canto è impegnativo da un punto di vista dottrinale e si presenta estremamente importante dal punto di vista psicologico, da alcuni critici è stato però considerato privo di quel movimento drammatico che, dopo aver contraddistinto il canto di Manfredi, ritorna con la stessa intensa commozione nel quinto: una pausa narrativa che culmina nel gioco scherzoso di battute dell'episodio di Belacqua. Il giudizio è esatto solo in parte, potendosi definire pausa il fatto che Dante sembra raccogliersi in se stesso dopo il primo lungo incontro con un'anima del purgatorio, quasi volesse esaminare le proprie reazioni, e studiare la sua nuova dimensione spirituale dopo l'affannoso susseguirsi di fatti *in sul lito diserto*. Ma tale esame non avviene attraverso una lenta e distesa esposizione, bensì attraverso l'angustia e l'asprezza di una salita che impegna all'estremo i due pellegrini in una rappresentazione che ha tutto il vigore della realtà, vigore che non si disperde nello scherzo di due battute finali, ma da esse prende forza nuova.

Perché, infatti, il valore dell'episodio di Belacqua è sì nel richiamo all'umiltà e all'ubbidienza paziente delle leggi del purgatorio e nella funzione di antitesi, affinché dall'immagine della pigrizia meglio venga esaltato lo sforzo morale del Poeta, ma anche nella tonalità indulgente, nella bonarietà affettuosa del dialogo, nella voce del ricordo associata a luoghi e tempi passati. Occorre perciò non vedere l'episodio solo in una visuale allegorica, ma cogliere in esso un altro momento autobiografico di Dante, dopo quello di Casella, fatto di consuetudine di affetti e di conversazioni.

Canto IV

Purgatorio IV, 22-24
Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana ,
Ms. Urb. Lat. 365 - f. 106 r)

1 Quando per dilettanze o ver per doglie,
che alcuna virtù nostra comprenda,
l'anima bene ad essa si raccoglie,

4 par ch'a nulla potenza più intenda;
e questo è contra quello error che crede
ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda.

7 E però, quando s'ode cosa o vede
che tegna forte a sé l'anima volta,
vassene il tempo e l'uom non se n'avvede;

10 ch'altra potenza è quella che l'ascolta,
e altra è quella c'ha l'anima intera:
questa è quasi legata, e quella è sciolta.

1. Quando per un'impressione di piacere (*dilettanze*) o di dolore (*doglie*), che una qualche potenza della nostra anima (*virtù nostra*) riceve in sé, l'anima si concentra tutta in quella facoltà (*l'anima bene ad essa si raccoglie*),

4. sembra allora che essa non presti più attenzione a nessun'altra sua facoltà; e questo fatto è una prova contro quella dottrina errata (*error*) la quale ritiene che in noi si formino più anime una accanto all'altra (*un'anima sovr'altra in noi s'accenda*).

Dante sostiene, secondo il principio scolastico, una sola essenza dell'anima, che "hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare" (*Convivio* III, II, 11), e quando essa è intensamente occupata in un'operazione, non può impegnarsi in altre. Viene così confutata la teoria platonica della formazione e dell'esistenza di tre anime, la vegetativa, la sensitiva, l'intellettiva.

7. E perciò, quando si ascolta o si vede qualcosa che attiri a sé (*tegna... volta*) fortemente l'anima, il tempo trascorre senza che uno se ne accorga,

10. poiché una è la facoltà (*potenza*) che percepisce il passare del tempo (*che l'ascolta*: la facoltà intellettiva), e una altra (la facoltà sensitiva) è quella che concentra in sé l'anima intera: questa è come legata (alle impressioni che percepisce), quella invece è sciolta da ogni ufficio (perché l'attenzione dell'anima è rivolta altrove).

L'esordio solenne rivestito dei moduli espressivi della Scolastica pare chiudere il canto IV in una di quelle zone che il Croce definisce, nell'esclusione di ogni forma di scienza dalla poesia, non poetiche e che il D'Ovidio censura affermando che "se Dante ebbe il proposito di riposar l'animo dei lettori dall'ammirazione dei tre canti che precedono e dargli lena ad ammirare la bellezza del successivo e la sublimità dei tre appresso, riposarlo dallo stupore con la fatica, non si può negare che v'è riuscito!" In realtà, pur essendo innegabile il peso degli elementi didascalici (il massimo sviluppo si avrà nei versi 61-96), da Dante ritenuti necessari al fine di spiegare la disposizione cosmografica del secondo regno, è necessario rilevare che nel pensiero medievale la scienza costituisce elemento di elevazione e modo di purificazione, portando l'uomo, attraverso la meditazione, a considerare ogni vicenda, ed esteriore ed interiore, della sua vita in una prospettiva universale, trovando in quella vicenda lo stesso ritmo di leggi e principii generali. Tale posizione garantisce la validità strutturale di questo inizio, ma assicura anche la liricità, polarizzando l'interesse sulla

nuova situazione spirituale di Dante. Finora ogni suo gesto e ogni suo passo implicanti una conquista purificatoria erano stati guidati, o addirittura voluti attraverso duri rimproveri, da Catone e da Virgilio, quasi il Poeta fosse ancora troppo impedito dai legami terreni. Ora, "fisso e attento alle parole di Manfredi con la medesima fissità e attenzione che ebbe di fronte al canto di Casella, Dante ha ... saputo superare il pericolo della lentezza e della negligenza - l'accusa di Catone - intendendo appieno verso quali oggetti debba convergere il suo spirito nella via del purgatorio. Qui Dante giustifica filosoficamente la necessità della rampogna di Catone. La scienza filosofica lo illumina sul pericolo della contentezza provata durante il canto dell'amico musico" (Romagnoli). Dante, al quale ormai basta un semplice cenno delle anime (verso 18) per riscuotersi, entra dunque nella legge morale del purgatorio, preannunziando "la sua prima vittoria conseguita nella vicenda della dura e vincolante dialettica dei rapporti anima-corpo, intelletto-senso" (Mattalia).

13. Di questo fatto io ebbi personale esperienza, ascoltando e guardando intensamente Manfredi (*quello spirto*); infatti di oltre cinquanta gradi era salito

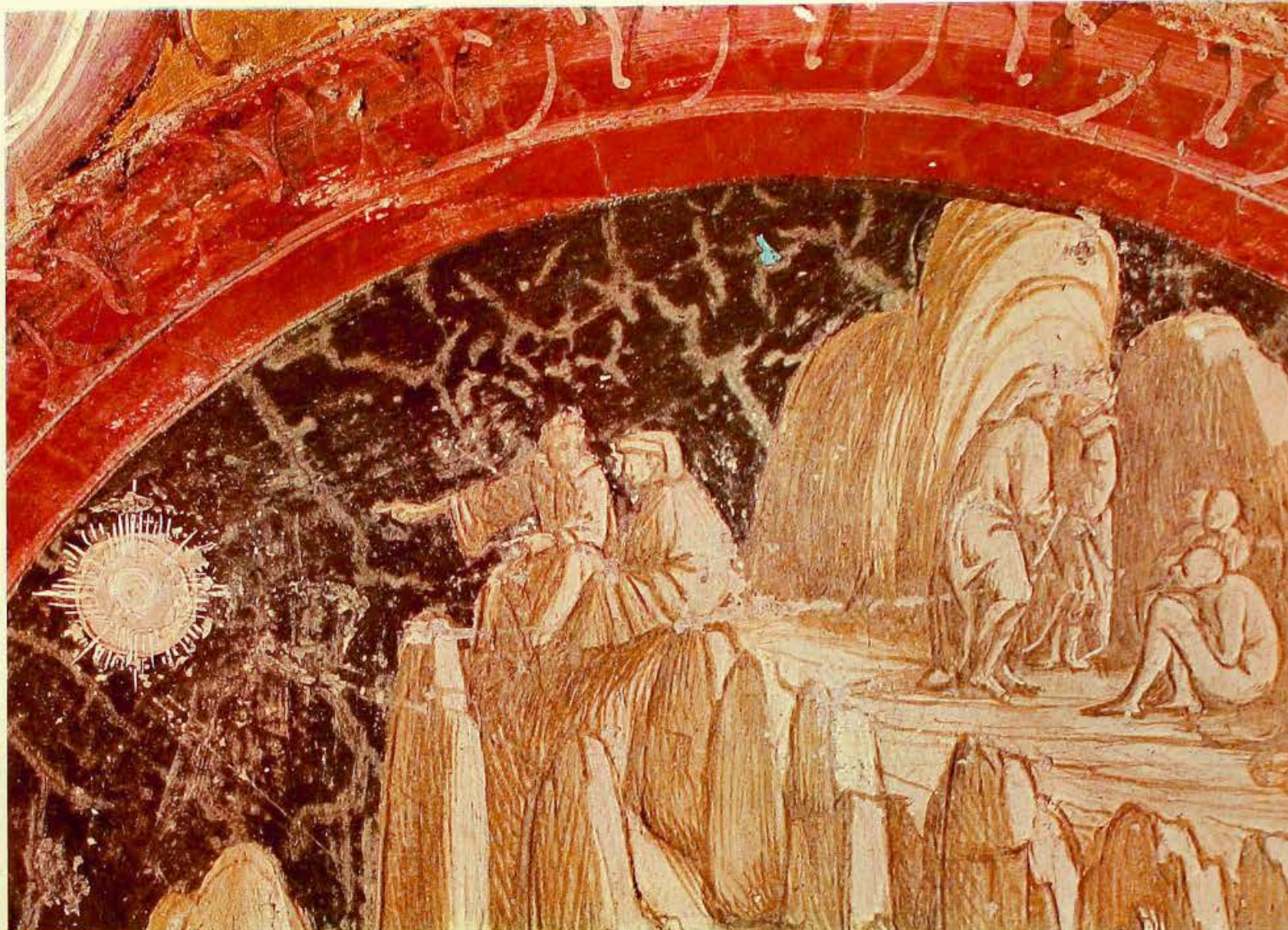
16. il sole (esso percorre quindici gradi ogni ora: perciò sono trascorse più di tre ore dal levarsi del sole e dall'apparizione dell'angelo nocchiero), ed io non me ne ero accorto, quando giungemmo in un punto in cui quelle anime ci gridarono tutte insieme (*ad una*): « Questo è il luogo di cui ci avete domandato (cioè il punto meno erto per salire) ».

19. Il contadino (*l'uom della villa*) quando l'uva incomincia a maturare (*imbruna*; bisogna perciò difenderla dai ladri) spesso con una piccola forcata di spine chiude con questi pruni (*impruna*) un'apertura (*aperta*) della siepe più larga (*maggiore*)

22. di quello che non fosse il sentiero (*calla*) lungo il quale salimmo Virgilio, ed io dietro di lui (*appresso*), soli, dopo che la schiera delle anime si era congedata da noi.

Se l'apertura di questa similitudine dà la misura di un'attenzione concretissima alla terra, qui osservata nell'animato ritmo di una scena campestre, è tuttavia il verso 23 - con il suo stile duro, spezzato da continue pause, che si raccolgono tutte in un'unica, lunga sospensione nell'aggettivo *soli* - che apre un tema maestro, facendo del IV canto "uno dei più importanti dall'angolo visuale del contenuto" (Jenni): i due pellegrini iniziano l'ascesa del monte, che finora avevano osservato solo dalla spiaggia e del quale avevano già guardato con preoccupazione la ripidità (canto III, versi 46-51). Le due similitudini realistiche (*maggiore aperta... vassi in Sanleo...*) poste in successione immediata, "come una ripresa, una movenza stilistica di constatazione vagamente esclamativa" (Jenni), sono per il Poeta necessarie al fine di mettere subito in rilievo il carattere eccezionale della salita, contemporaneamen-

Purgatorio IV, 31-33
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

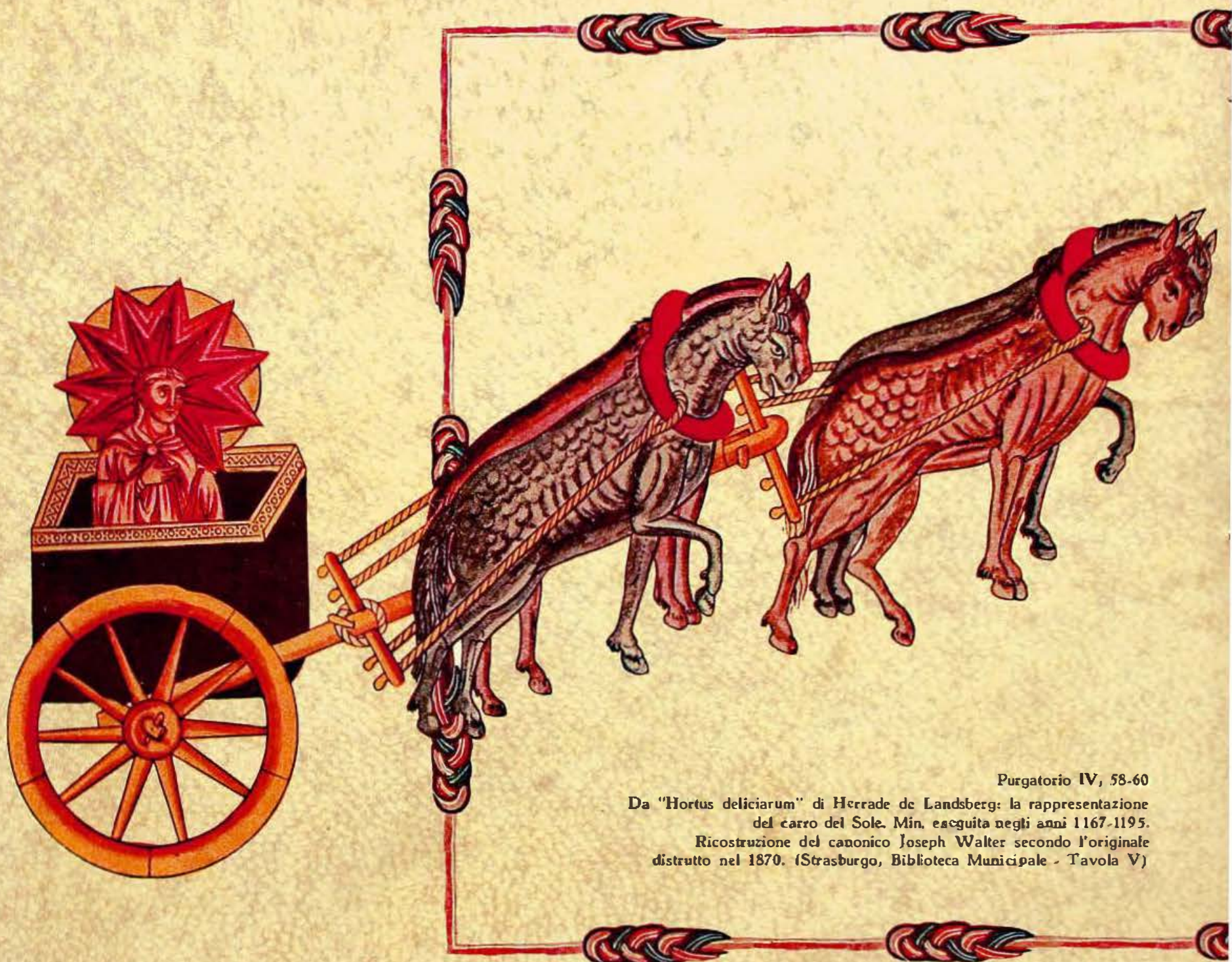
Purgatorio
IV, 52-54
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

13 Di ciò ebb' io esperienza vera,
udendo quello spirto e ammirando;
ché ben cinquanta gradi salito era

16 lo sole, e io non m'era accorto, quando
venimmo dove quell'anime ad una
gridaro a noi: «Qui è vostro dimando».

19 Maggiore aperta molte volte impruna
con una forcatella di sue spine
l'uom della villa quando l'uva imbruna,

22 che non era la calla onde saline
lo duca mio, ed io appresso, soli,
come da noi la schiera si partìne.

25 Vassi in Sanleo e discendesi in Noli,
montasi su Bismantova in cacume
con esso i piè; ma qui convien ch'om voli;

28 dico con l'ale snelle e con le piume
del gran disio, di retro a quel condotto
che speranza mi dava e facea lume.

Purgatorio IV, 58-60
Da "Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg: la rappresentazione del carro del Sole. Min. eseguita negli anni 1167-1195. Ricostruzione del canonico Joseph Walter secondo l'originale distrutto nel 1870. (Strasburgo, Biblioteca Municipale - Tavola V)

te introducendoci nell'atmosfera di silenzio e di solitudine, che, secondo il Momigliano, è il motivo lirico del canto, accanto alla "presenza solenne e muta della montagna, che nel *Purgatorio* è protagonista della poesia ben più che l'abisso nell'*Inferno*".

25. È possibile arrivare a Sanleo (borgo del ducato d'Urbino, posto su un ripido colle che si raggiungeva con un sentiero scavato nella roccia) e scendere a Noli (cittadina della riviera ligure di ponente, alla quale si accedeva scendendo lungo pareti a picco sul mare), salire sul Bismantova (alto monte dell'Appennino nel territorio di Reggio Emilia) fin sulla vetta (*in cacume*) solamente coi piedi: ma qui è necessario che si voli (*ch'om voli*):

28. dico con le ali veloci (*snelle*) e con le piume del grande desiderio, seguendo quella guida (*condotto*) che mi dava speranza e mi faceva luce.

I mezzi necessari per salire il monte del purgatorio - la cui ripidità supera ogni confronto umano - sono quelli spirituali: "colla fede e colla speranza che sono l'ali che portano i virtuosi e fedeli" (Anonimo Fiorentino).

31. Salivamo per un sentiero scavato nella roccia (*per entro il sasso rotto*), e (era tanto angusto che) le sue sponde (*stremo*) ci stringevano a destra e a sinistra, e il suolo sottostante costringeva ad aiutarsi con i piedi e con le mani.

34. Dopo essere giunti al termine (*in su l'orlo supremo*) dell'alta parete (*alta ripa*: essa costituisce la base del monte), su uno spiazzo aperto (non incassato nella roccia), dissi: « Maestro, che via seguiremo? »

37. Ed egli mi rispose: « Il tuo passo non pieghi né a destra né a sinistra (*nessun tuo passo caggia*): avanza sempre (*pur*) verso l'alto (*su al monte*) seguendo me finché ci appaia qualche guida esperta del cammino ».

40. La vetta del monte era così alta che superava (*vincea*) ogni possibilità della nostra vista, e il pendio era assai più ripido (*superba*) di una linea condotta dal punto mediano di un quadrante al centro del cerchio (poiché il quadrante di un cerchio corrisponde ad un angolo al centro di 90 gradi, la linea ha un'inclinazione di 45 gradi: la costa perciò è quasi perpendicolare al monte).

43. Ero stanco, quando dissi: « O dolce pa-

31 Noi salivam per entro il sasso rotto,
e d'ogni lato ne stringea lo stremo,
e piedi e man volea il suol di sotto.

34 Poi che noi fummo in su l'orlo supremo
dell'alta ripa, alla scoperta piaggia,
«Maestro mio», diss'io «che via faremo?»

37 Ed elli a me: «Nessun tuo passo caggia:
pur su al monte dietro a me acquista,
fin che n'appaia alcuna scorta saggia».

40 Lo sommo er'alto che vincea la vista,
e la costa superba più assai
che da mezzo quadrante a centro lista.

43 Io era lasso, quando cominciai:
«O dolce padre, volgiti, e rimira
com'io rimango sol, se non restai».

46 «Figliuol mio,» disse «infin quivi ti tira»,
additandomi un balzo poco in sue
che da quel lato il poggio tutto gira.

49 Sì mi spronaron le parole sue,
ch'i' mi sforzai carpando appresso lui,
tanto che il cinghio sotto i piè mi fue.

52 A seder ci ponemmo ivi ambedui
volti a levante, ond'eravam saliti,
ché suole a riguardar giovare altrui.

55 Li occhi prima drizzai ai bassi liti;
poscia li alzai al sole, ed ammirava
che da sinistra n'eravam feriti.

58 Ben s'avvide il poeta ch'io stava
stupido tutto al carro della luce,
ove tra noi e Aquilone intrava.

Purgatorio IV, 64
Da "Hortus deliciarum" di Herrade de Landsberg: la rappresentazione dei segni dello Zodiaco. Min. eseguita negli anni 1167-1195. Ricostruzione del canonico Joseph Walter secondo l'originale distrutto nel 1870. (Strasburgo, Biblioteca Municipale - Tavola V)

dre, volgiti, e guarda che rimango indietro, solo, se non ti fermi ad aspettarmi ».

46. «Figliolo, cerca di trascinarti fin qui» disse, indicandomi un ripiano poco più in alto, che cingeva tutto il monte dalla parte a noi visibile (*da quel lato*).

49. Le sue parole mi spronarono a tal punto, che riunii tutti i miei sforzi, procedendo a carponi dietro di lui, finché raggiunsi quella sporgenza.

L'ascensione di Dante e Virgilio - pur resa con una rappresentazione molto mossa, in cui il dialogo tra i due poeti è ricco di una familiarità sostenuta dalla comune fatica dell'ascesa ed espressa nel rapporto padre-figlio, che ora ha sostituito quello maestro-discepolo - ha il significato allegorico-morale di purificazione raggiunta via via attraverso la fatica del superamento. "Ci troviamo di fronte a uno di quei luoghi del poema dove l'allegoria si aggruma" (Jenni) in un'ascesa ambivalente, accostata da alcuni critici moderni a quella del Petrarca sul monte Ventoux, descritta nell'epistola datata Malaucène 26 aprile 1336. Anche il Petrarca conferisce ad ogni gesto suo e del fratello Gherardo che l'accompagna, una significazione morale, ma mentre in lui il senso letterale e quello allegorico restano sempre distinti, in Dante essi sono "fusi a un grado così avanzato", che "nei migliori momenti non si danneggiano. Noi possiamo leggere questo primo episodio d'una scalata con una partecipazione viva come per un'impresa di montagna... E quando Virgilio dà al suo protetto il mezzo ordine e mezzo consiglio di non fare nemmeno un passo in giù, si tratta d'un ammonimento morale che però vale alla perfezione già per la sola fatica fisica. Senza contare che sempre, nei luoghi danteschi di allegoria più ricca, restano dei particolari il cui senso non oltrepassa quello letterale: come, qui, l'ultimo «carpare» di Dante per giungere al cinghio" (Jenni).

52. Lì ci sedemmo entrambi rivolti verso oriente, da dove eravamo saliti, poiché guardare il cammino già fatto (*a riguardar*) suole apportare conforto e gioia agli uomini (*giovare altrui*).

I segni dello Zodiaco e le loro influenze sull'uomo in una miniatura eseguita nel 1416 da Pol e Jean de Limbourg.

55. Dapprima volsi lo sguardo verso la spiaggia: poi lo alzai verso il sole, e mi accorsi con stupore che i suoi raggi ci colpivano provenendo da sinistra.

Molti critici moderni vedono nel volgersi di Dante verso oriente un significato mistico, dal momento che, prima ancora della letteratura medievale, già quella patristica avvertiva del valore della preghiera fatta verso oriente, da dove era venuto Cristo. Ma poiché i più antichi commentatori non hanno rilevato nei versi 53-54 tale significato, il Sapegno ritiene giustamente che "Dante non guarda all'oriente in quanto tale, bensì alla parte da cui è salito".
Benché il *gran disio* sospinga verso l'alto, il cammino resta pur sempre aspro per il corpo e lo spirito, crea un affanno fisico e un affanno morale (*che via faremo?; rimira com'io rimango sol, se non restai*) in Dante, motivando uno stato di perplessità smarrita che era già stato presente nei canti precedenti, ma che ora viene superato in virtù della vicinanza della meta (*additandomi un balzo poco in sue*). È il "momento - afferma il Romagnoli - più schietto e fresco della gioia di Dante: e non possiamo non partecipare a questo silenzioso trionfo della vista sua... e non possiamo non assentire a quel gesto di alzare gli occhi al sole, di muovere la propria vista nella libertà degli spazi infiniti... Il canto sembra giunto al suo culmine, sembra sciogliere tutti gli elementi del dramma umano di Dante per liberarli nell'infinitezza del cielo", ma è una pausa contemplativa breve, anche se molto intensa, perché è subito interrotta dallo stupore (versi 56-57). "Il fatto è che Dante non può indugiare sugli elementi contemplativi... in un canto tutto incentrato sullo slancio morale della conquista, sull'acquisto di scienza certa", che può essergli data solo da Virgilio, la ragione, che, dominando l'apparente mistero del fenomeno fisico, ricompone "in filosofica quiete lo spirito dianzi stupefatto." (Romagnoli)

58. Virgilio si accorse facilmente che io guardavo tutto stupefatto il sole, là dove entrava nel suo cammino fra noi e il settentrione (*Aquilone*).

"Très riches heures du duc de Berry". (Chantilly, Museo Condé - Ms. 65 - f. 14 v)

Purgatorio IV, 61
Da un manoscritto intitolato "Aratea" e derivato da un antichissimo codice greco illustrante i "Fenomeni" di Arato: la costellazione dei Gemelli. Min. della metà del sec. IX - (Leida, Biblioteca dell'Università - Ms. Lat. Q. 79 - f. 16 v)

61. Per questo egli mi disse: «Se la costellazione dei Gemelli (*Castore e Polluce*) fosse in compagnia del sole (*quello specchio*) che rischiara alternativamente l'emisfero settentrionale e quello meridionale (*che su e giù del suo lume conduce*),

64. tu vedresti la parte rosseggiante (*rubecchio*) dello Zodiaco (la via percorsa dal sole) ruotare ancora più vicina (*più stretto*) alla costellazione delle Orse (cioè al polo artico, essendo la costellazione dei Gemelli più a nord di quella dell'Ariete con la quale il sole era allora in congiunzione), a meno che il sole non deviasse dal suo cammino abituale (*vecchio*).

67. Se vuoi sapere come ciò avvenga, pensa, raccogliendoti in te stesso (*dentro raccolto*) che Gerusalemme (*Siòn*) e il monte del purgatorio si trovano sulla terra

70. in modo tale che tutti e due hanno lo stesso orizzonte astronomico e giacciono in diversi emisferi; per questo la strada (cioè la eclittica) che male Fetonte (cfr. *Inferno* XVII, 107-108) seppe percorrere col carro (*carreggiar*) del sole,

73. vedrai come è necessario che corra, rispetto al monte del purgatorio (*a costui*), da un lato (cioè da destra a sinistra) e, rispetto a Gerusalemme (*a colui*), da un altro (cioè da sinistra a destra), se la tua mente bene discerne».

76. «Di certo, maestro mio» dissi «non ho mai compreso così chiaramente alcuna cosa davanti alla quale il mio ingegno appariva insufficiente (*manco*), come ora comprendo

61 Ond'elli a me: «Se Castore e Polluce
fossero in compagnia di quello specchio
che su e giù del suo lume conduce,

64 tu vedresti il Zodiaco rubecchio
ancora all'Orse più stretto rotare,
se non uscisse fuor del cammin vecchio.

67 Come ciò sia, se 'l vuoi poter pensare,
dentro raccolto, imagina Siòn
con questo monte in su la terra stare

70 sì, ch'amendue hanno un solo orizzòn
e diversi emisperi; onde la strada
che mal non seppe carreggiar Fetòn,

73 vedrai come a costui convien che vada
dall'un, quando a colui dall'altro fianco,
se lo 'ntelletto tuo ben chiaro bada».

76 «Certo, maestro mio», diss' io «unquanco
non vid' io chiaro sì com' io discerno
là dove mio ingegno parea manco,

Purgatorio IV, 65

La costellazione dell'Orsa.
Min. della metà del sec. IX - (Leida, Biblioteca dell'Università - Ms. Lat. Q. 79 - f. 3 v)

Purgatorio IV, 81

La rappresentazione delle quattro stagioni.
Min. della metà del secolo IX -
(Leida, Biblioteca dell'Università - Ms. Lat. Q. 79 - f. 82 v)

Purgatorio IV, 89

"Giudizio Universale" attribuito a Nardo (metà sec. XIV) e Andrea Orcagna (sec. XIV) - (particolare). (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella Strozzi)

79. che il cerchio mediano (*mezzo*) della rotazione celeste (*moto superno*), che in astronomia (*alcun'arte*) si chiama Equatore, e che rimane sempre tra il sole e l'inverno (perché quando in un emisfero è inverno, nell'altro è estate e viceversa),

82. per il motivo che tu dici (cioè che il purgatorio è agli antipodi di Gerusalemme), da questo monte (*quinci*) si allontana verso settentrione, mentre (*quando*) gli Ebrei (quando abitavano la Palestina) lo vedevano allontanarsi verso il sud (*la calda parte*).

85. Ma se tu vuoi, volentieri desidererei sapere quanto cammino resta da percorrere, perché il monte si innalza più di quanto possa salire il mio sguardo.»

88. Ed egli: «Questo monte è tale, che la ascesa è sempre ardua per chi l'inizia dal basso (*al cominciar di sotto*); ma quanto più si sale tanto meno essa appare faticosa.

91. Perciò, quando essa ti sembrerà dolce a tal punto, che il salire diventerà per te facile come procedere su una nave seguendo la corrente (*com'a seconda giù andar per nave*),

94. allora sarai giunto alla fine di questo cammino: qui soltanto potrai riposarti dell'affanno della salita. Non ti rispondo oltre, e questo so come cosa certa (*per vero*)».

"Il monte della virtù è tanto alto e tanto si profonda, che occhio suo né d'altrui non vede la sua sommità, cioè la sua profondità." (Anonimo Fiorentino) L'immagine del monte della virtù è di frequente uso scritturistico e liturgico ed è unita, quasi sempre, al concetto di ascensione, di rinuncia, di progressiva conquista della Grazia attraverso la liberazione dal male, perché il passaggio dalla fatica dell'esercizio ascetico alla beatitudine della contemplazione è l'itinerario consueto della mistica cristiana.

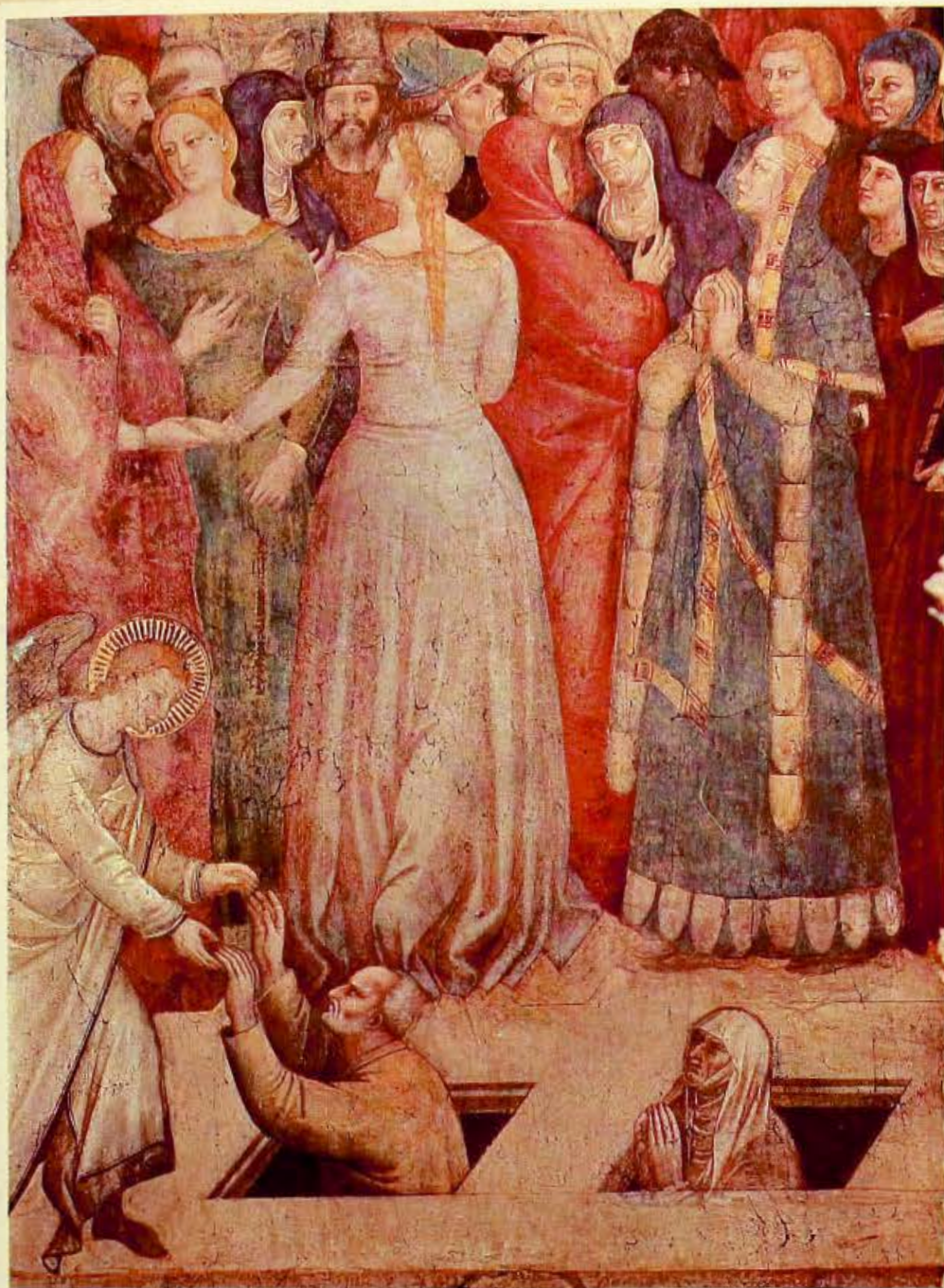
97. E non appena egli ebbe finito di parlare, risuonò vicina una voce: «Forse avrai bisogno (*avrai distretta*) di riposarti prima di giungere lassù!»

È la voce di Belacqua che, secondo

79 che 'l mezzo cerchio del moto superno,
che si chiama Equatore in alcun'arte,
e che sempre riman tra 'l sole e 'l verno,

82 per la ragion che di', quinci si parte
verso settentrion, quando li Ebrei
vedevan lui verso la calda parte.

85 Ma se a te piace, volontier saprei
quanto avemo ad andar; ché 'l poggio sale
più che salir non posson li occhi miei».

88 Ed elli a me: «Questa montagna è tale,
che sempre al cominciar di sotto è grave;
e quant'uom più va su, e men fa male.

Purgatorio IV, 90
"Giudizio Universale" attribuito a Nardo (metà sec. XIV) e Andrea Orcagna (sec. XIV) - (particolare). (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella Strozzi)

91 Però, quand'ella ti parrà soave
  tanto, che su andar ti fia leggiero
  com'a seconda giù andar per nave,

94 allor sarai al fin d'esto sentero:
  quivi di riposar l'affanno aspetta.
  Più non rispondo, e questo so per vero».

97 E com'elli ebbe sua parola detta,
  una voce di presso sonò: «Forse
  che di sedere in pria avrai distretta!»

100 Al suon di lei ciascun di noi si torse,
  e vedemmo a mancina un gran petrone,
  del qual né io né ei prima s'accorse.

l'Anonimo Fiorentino, "fu uno cittadino di Firenze, artefice, e facea cotai colli di liuti e di chitarre, e era il più pigro uomo che fosse mai. E si dice di lui ch'egli venia la mattina a bottega, e ponevasi a sedere, e mai non si levava se non quando egli voleva ire a desinare e a dormire. Ora l'autore fu forte suo dimestico: molto il riprendea di questa sua nigligenzia".
Questa voce interviene dando l'impressione di continuare il tono del discorso di Virgilio, ed è invece, secondo l'acuta analisi del Sapegno, la proiezione che Dante fa di un suo sentimento contrastante con le nobili parole di Virgilio, per "esprimere le esigenze e i bisogni realistici della sua carne fragile", oggettivando il conflitto che si svolge nel suo intimo. "Lo slancio dello spirito deve pur fare in ogni momento i conti con la fragilità della carne", e deve moderare la sua baldanza di fronte alle difficoltà che attendono di essere superate, abbandonandosi più pazientemente e docilmente alla volontà divina. È proprio in questo apparente contrasto, tra il senso di fatica e di ascesi sottolineato dallo spirito del Poeta e il senso di abbandono e di passività di Belacqua (esprimente la staticità del corpo), la poesia autentica del canto: la quale è fondata nella prospettiva di equilibrio e di unità tra la debolezza dell'uomo e la forza della Grazia: equilibrio che sostiene l'umanesimo cristiano di Dante e di tutta la *Commedia*.
Perciò questo episodio non deve essere letto, come molte volte è stato fatto dalla critica, in chiave comica, ma, pur tenendo conto della sua venatura scherzosa, permessa anche dallo spunto autobiografico che riporta ad un ambiente fiorentino fresco e vero, deve essere visto come un serio richiamo ad una maggiore purificazione. Per l'Apollonio "l'orgoglio razionale di Virgilio e Dante, usciti appena dalla scansione eroica che ha misurato, dopo l'ascesa della balza, il cammino delle stelle" a Belacqua "pare, ed è, cosa dappoco; e mentre Dante, orgoglioso ancora, si permette di canzonarlo con aperte parole, e preziose (*colui che mostra sé...*), egli si contenta di staccarlo da sé: *va tu su...*"

100. Al suono di questa voce entrambi ci volgemmo, e scorgemmo a sinistra un grosso macigno, del quale né io né Virgilio ci eravamo prima accorti.

Tre momenti del canto quarto in una miniatura di scuola probabilmente fiorentina della metà del sec. XIV. (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 67 r; f. 68 v; f. 69 v)

103 Là ci traemmo; ed ivi eran persone
che si stavano all'ombra dietro al sasso
come l'uom per negghienza a star si pone

106 E un di lor, che mi sembiava lasso,
sedeva e abbracciava le ginocchia,
tenendo il viso giù tra esse basso.

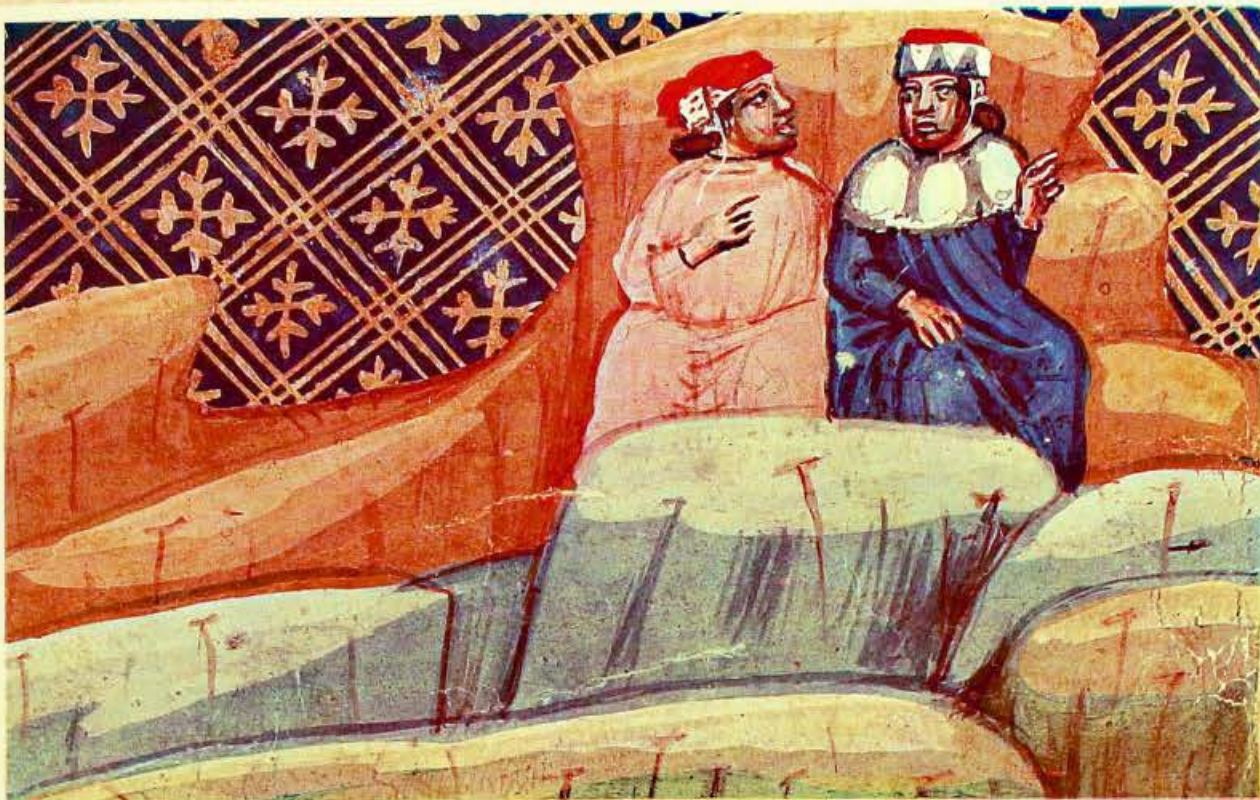
109 «O dolce segnor mio», diss' io «adocchia
colui che mostra sé più negligente
che se pigrizia fosse sua serocchia».

112 Allor si volse a noi, e puose mente,
movendo il viso pur su per la coscia,
e disse: «Or va tu su, che se' valente!»

115 Conobbi allor chi era, e quella angoscia
che m'avacciava un poco ancor la lena,
non m'impedì l'andare a lui; e poscia

118 ch'a lui fu' giunto, alzò la testa a pena,
dicendo: «Hai ben veduto come il sole
dall'omero sinistro il carro mena?»

121 Li atti suoi pigri e le corte parole
mosson le labbra mie un poco a riso;
poi cominciai: «Belacqua, a me non dole

124 di te omai; ma dimmi: perché assiso
quiritto se'? attendi tu iscorta,
o pur lo modo usato t'ha ripriso?»

103. Lo raggiungemmo con fatica (*là ci traemmo*); e lì c'era un gruppo di anime che giacevano all'ombra di questa rupe nell'atteggiamento che suole indicare pigrizia (*come l'uom per negghienza a star si pone*).

Sono le anime di coloro che, per negligenza e pigrizia, aspettarono a pentirsi alla fine della vita e che devono rimanere nell'antipurgatorio tanto tempo quanto vissero.

106. E una di loro, che mi sembrava stanca (*lasso*), sedeva abbracciando le ginocchia, e abbandonando il viso tra esse (*tenendo il viso giù tra* esse *basso*).

109. « O mia dolce guida » dissi « osserva quello che appare più negligente degli altri, come se la pigrizia fosse una sua sorella. »

112. Allora quello si volse verso di noi, e guardò, muovendo solo gli occhi (*il viso pur*) lungo la coscia (senza alzare il viso), e disse: « Sali tu ora, dal momento che sei così bravo! »

115. Riconobbi allora chi era, e l'affanno che rendeva ancora un poco affrettato il mio respiro (*lena*), non mi impedì di accostarmi a lui; e dopo

118. che gli giunsi accanto, sollevò un poco (a *pena*) la testa, dicendo: « Hai capito bene come il sole manda i suoi raggi (*il carro mena*) dalla parte sinistra? »

La derisione di Belacqua sottolinea, ironizzandola, l'eccessiva attenzione di Dante alla spiegazione astronomica di Virgilio e contrappone, a quell'impegno di conoscenza, la propria indolente saggezza, che supera quelle questioni perché non se le pone, quasi sentisse la sua pigrizia come una fatalità. Alcuni tuttavia intendono l'ironia di Belacqua rivolta non all'attenzione di Dante, ma alla lentezza della sua capacità di intendere una spiegazione così semplice. Gli *atti... pigri* e le *corte parole* muoveranno il riso di Dante. "La prima volta ch'e' rida - nota il Tommaseo - l'altra sarà alle parole di Stazio: l'uno sorriso di sdegno, ma amico, l'altro d'affetto, ma riverente; le due ale di Dante."

121. I suoi atti pigri e le sue parole brevi mossero un poco le mie labbra al sorriso; poi dissi: « Belacqua, io non sono più in ansia

124. per te ormai (sapendoti salvo); ma dimmi: perché te ne stai seduto appunto qui (*quiritto*)? aspetti forse una guida, oppure sei stato ripreso dalla pigrizia abituale (*lo modo usato*)? »

Purgatorio IV, 103-105
Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 108 v)

127 Ed elli: «O frate, l'andar su che porta?
chè non mi lascerebbe ire a' martiri
l'angel di Dio che siede in su la porta.

130 Prima convien che tanto il ciel m'aggiri
di fuor da essa, quanto fece in vita,
perch' io indugiai al fine i buon sospiri,

133 se orazione in prima non m'aita
che surga su di cuor che in grazia viva:
l'altra che val, che 'n ciel non è udita?»

136 E già il poeta innanzi mi saliva,
e dicea: «Vienne omai: vedi ch' è tocco
meridian dal sole ed alla riva

139 cuopre la notte già col piè Morrocco».

127. E quello: «Fratello, che giova il salire? infatti l'angelo di Dio che custodisce la porta del purgatorio non mi lascerebbe affrontare le pene dell'espiazione (*ire a' martiri*).

Belacqua non solo ha un atteggiamento passivo, ma sembra giustificare la sua stessa indolenza: *o frate, l'andar su che porta?* Infatti l'angelo gli impedirebbe di salire anche se egli lo volesse. Questa giustificazione della pigrizia è sembrata ad alcuni discordante dallo spirito di tutta la cantica, la quale è liberazione progressiva dal terrestre e, comunque, sempre tensione verso la beatitudine, mentre a quello spirito si ricollega appieno. Il Pietrobono così nota a proposito: "Se l'angelo portiere non gli permette d'entrare, e Dio agli accidiosi ha negato il conforto e il beneficio della preghiera, e li nell'antipurgatorio le anime non sono soggette a pene fisiche, che dovrebbe fare Belacqua? Altro non può se non aspettare il tempo stabilito e, per sua vergogna, in un'attitudine che gli ricorda di continuo la colpa. In fondo gli spiriti dei pigri, come tanti altri, patiscono del male che hanno commesso".

130. È necessario che prima il cielo giri intorno a me fuori di quella porta (*di fuor da essa*), per tutto il tempo che mi girò intorno in vita, poiché rimandai fino all'estremo il pentimento,

133. se non mi aiuta prima la preghiera che sgorga da un cuore in grazia di Dio: che vale l'altra (quella del peccatore), che non è esaudita in cielo?»

L'apparente scontrosa ironia di Belacqua, unico spiraglio in quella sua compatta staticità, si scioglie dinanzi alla invocazione - pur contenuta - di preghiere: "Belacqua si trasforma, come doveva inevitabilmente avvenire, in un personaggio di gentilezza, perfettamente circoscritto nella luce morale che vela di malinconia, di trepida attesa le anime della seconda cantica" (Romagnoli).

136. E già Virgilio saliva precedendomi, e dicendomi: «Vieni ormai: vedi che il sole è al meridiano (*è tocco meridian dal sole*: è cioè mezzogiorno) mentre (nell'emisfero boreale) sulla riva dell'Oceano (*alla riva*)

139. la notte già si distende (*cuopre... col piè*) fino al Marocco (*Morrocco*: esso costituiva l'estrema parte occidentale della terra abitata)».

Purgatorio, Canto V

I due pellegrini, procedendo sempre nell'antipurgatorio, lasciano la schiera delle anime negligenti, una delle quali, mostrando vivacemente la sua meraviglia nell'accorgersi che Dante è vivo, fa volgere il Poeta, che rallenta il suo passo. Virgilio lo invita a non perdere di vista la propria meta, consacrando ad essa tutte le energie. Intanto lungo la costa del monte avanza, cantando il salmo «Miserere», *un gruppo di anime, che notano subito l'ombra proiettata dal corpo di Dante: due di esse, come messaggeri, si accostano ai poeti per chiedere spiegazioni intorno alla loro condizione e infine tutta la schiera si lancia verso di loro in una corsa* sanza freno. *Sono coloro che furono uccisi con la violenza e che si pentirono solo all'ultimo istante di vita: ora chiedono preghiere per affrettare la purificazione.*

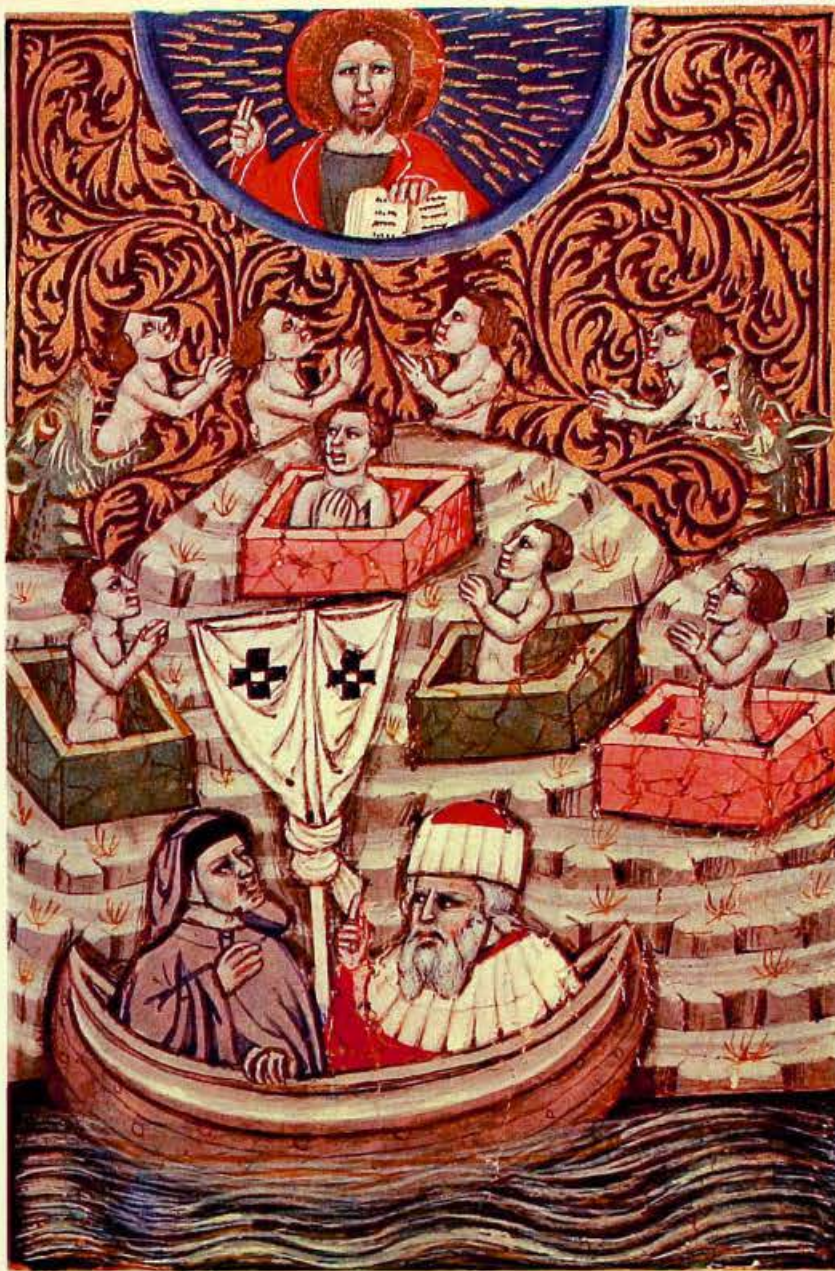
Nella seconda parte del canto tre di queste anime narrano come avvenne la loro morte: Jacopo del Cassero fu ucciso dai sicari di Azzo VIII d'Este, signore di Ferrara, del quale era stato fiero avversario; il ghibellino Bonconte da Montefeltro scomparve durante la battaglia di Campaldino e le potenze infernali, non avendo potuto impadronirsi della sua anima, si vendicarono sul suo corpo, suscitandogli contro le forze della natura, che trascinarono il cadavere di Bonconte nell'Arno, dove fu coperto dai detriti del fiume; Pia dei Tolomei fu fatta uccidere dal marito.

INTRODUZIONE CRITICA

Vari sono i punti prospettici dai quali la considerazione critica del canto può prendere avvio, puntualizzando l'esortazione moraleggiante di Virgilio (il cui richiamo alla necessità di non indugiare nel cammino amplia quello del canto precedente, costituendo un nesso di collegamento), il rapporto psicologico fra Dante e la schiera dei morti violentemente che invocano preghiere (rapporto di particolare intensità che si prolunga nell'inizio del canto sesto), il frangersi di tale incontro in tre figure, che esemplificano - attraverso la loro personale esperienza - la passata vicenda terrena e la presente disposizione spirituale dei loro compagni di penitenza. Ed è l'analisi del rapporto fra il mondo del peccato e quello della conversione, che per queste anime, pentitesi in punto di morte, si identifica con il mondo del purgatorio, che centralizza l'attenzione della critica, della quale una parte sottolinea il progressivo perdersi - nella speranza dell'ascesa definitiva - della presenza della vita terrena, e un'altra la persistenza di un ricordo angoscioso di violenze: concorre a mantenere questa incertezza di giudizio il linguaggio stesso, che, dopo il primo concitato colloquio fra Dante e le anime, assume un ritmo narrativo, in cui però il tono sospeso e distaccato della rievocazione si mescola alla notazione realistica e cruda.

La soluzione è da cercarsi nella prospettiva particolare dell'antipurgatorio, dove si aggirano anime la cui vita spirituale è ancora all'inizio, il cui atteggiamento "è come quello della creatura umana, in generale, spogliata di una vivida tradizione, o come quella di ogni bambino o ragazzo che non ha ancora trovato se stesso nel mondo" (Fergusson): esse, passando in un solo istante dal male al bene (*peccatori infino all'ultima ora*), non esperimentarono neppure un breve periodo di conversione, non ricordano, nella loro esistenza, nessuna tormentosa scelta di fronte al peccato, nessun dolce momento trascorso nella preghiera, né possiedono uno spirito fortificatosi nella drammatica visione del mondo della dannazione. Per loro esiste solo la sacralità della morte, anche se essa è arrivata dall'agguato dei sicari, dalla violenza dei nemici, dalla perfidia di un marito: la storia, raccontata tre volte, è sempre la stessa, resa drammaticamente esplicita ed esaltante la maestà della morte. Il tema della morte è l'elemento «terreno» presente nel canto ed esprime una conquista che ha a suo fondamento un dono della Grazia, ma un dono che non diventa efficiente se non per un'accettazione attiva della creatura umana. Il Poeta ha voluto fermare in loro per sempre il momento in cui la creatura si apre alla Grazia, arrestando ogni ricordo del passato all'istante in cui rifluisce in essa, con lo scorrere di nuovi sentimenti, la vita spirituale, in cui inizia la riscoperta di se stessa al di sopra di ogni odio, laddove le anime dei dannati - per sempre immobilizzate nella loro tragedia terrena - vedevano la propria storia irrigidita nell'atto del peccato, trasformata in cosa, non in principio vitale, per cui la dimensione umana, ancora presente in Jacopo, Bonconte, Pia, serve ad intensificare il desiderio della espiazione. L'innestarsi del sovrannaturale non provoca in loro uno smemorante abbandono, ma li aiuta a determinare con suprema limpidezza lo svolgersi della loro esistenza, che ha trovato il suo motivo di essere solo nell'attimo in cui è stata stroncata: Manfredi si preoccupa ancora di far sapere al mondo la verità intorno alla sua morte (*vadi a mia bella figlia... e dichi il vero a lei, s'altro si dice*), mentre l'atteggiamento di queste tre anime rappresenta, rispetto a quello, un più fiducioso abbandono al tempo - al tempo della Provvidenza - che farà durare lungo tutte le balze del monte del purgatorio l'istante in cui hanno avvertito, attraverso la violenza subìta, la presenza del sovrannaturale: esse non fuggono "dall'incubo e dallo strazio della loro fine", come afferma l'Apollonio, essendo quell'incubo e quello strazio indissolubilmente legati alla loro salvezza.

Ma l'attenta psicologia di Dante, che presuppone tutta l'esperienza del dolce stil novo nelle sue direttrici fondamentali - lo studio approfondito dei moti dell'animo umano e la capacità di spiritualizzare quanto è fatto oggetto di quell'analisi - non nasconde in una indistinta sospensione l'umanissimo reagire di queste creature di fronte all'innaturale distruzione del legame anima-corpo, rivelando anzi, in un mesto, triplice decrescendo, la loro lotta, il loro affanno, il loro abbandono, in un bisogno di dare sfogo ad un ricordo, sotto certi aspetti, ancora doloroso. Con molta chiarezza il Sacchetto afferma che "mentre nell'*Inferno* l'umanità tende all'imbestiamento, e nel *Paradiso* alla trasfigurazione, nel *Purgatorio* essa vive nella compresenza del peccato e insieme del riscatto. Solo nel *Purgatorio* le anime, come sulla terra, soffrono e godono, alternano turbamenti e nostalgie a speranze ed elevazioni; espiano e pregano, nell'attesa trepida della liberazione. Solo nel *Purgatorio* il loro dramma - che è il dramma della colpa - non si esaspera, come nell'*Inferno*, nella tragedia della dannazione; non si dissolve, come nel *Paradiso*, nella quiete immutabile della beatitudine; ma si consuma, pateticamente, in un'ombra di pianto, attraverso di cui si compie il processo consolatore della purificazione".

Ancora una volta Dante riesce ad innalzare sul piano della poesia i fatti di cronaca del suo tempo, fissando in una ricchissima gamma di accenti, in cui il tono dominante è quello singolarissimo della malinconia, i due momenti essenziali dell'anima cristiana, il peccato e la redenzione, e "perciò, più che nel realismo dell'*Inferno* o nella metafisica del *Paradiso*, il tono più segreto ed autentico della poesia di Dante è, forse, nel *Purgatorio*, dove la particolare situazione delle anime che patiscono il castigo nella luce della salvezza dà una naturale tensione all'arco del canto" (Sacchetto).

"Incipit" del Purgatorio in una miniatura eseguita da un seguace di Niccolò da Bologna alla fine del secolo XIV.
(Perugia, Biblioteca Augusta - Ms. B. 25 - f. 46 r)

Canto V

1 Io era già da quell'ombre partito,
e seguitava l'orme del mio duca,
quando di retro a me, drizzando il dito,

4 una gridò: «Ve' che non par che luca
lo raggio da sinistra a quel di sotto,
e come vivo par che si conduca!»

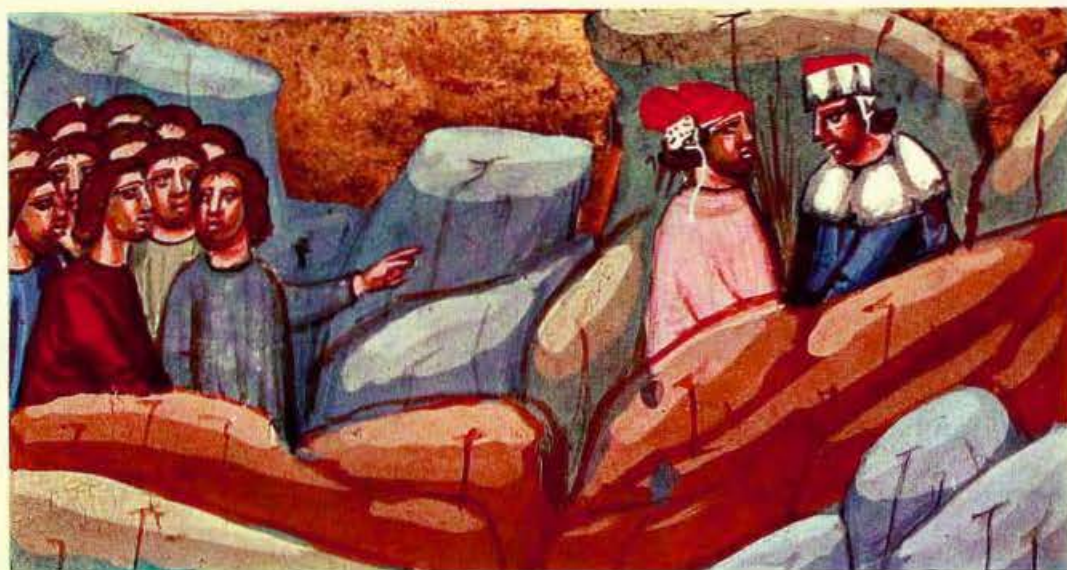
7 Li occhi rivolsi al suon di questo motto,
e vidile guardar per maraviglia
pur me, pur me, e 'l lume ch'era rotto.

1. Io mi ero ormai allontanato da quelle ombre (le anime dei negligenti), e seguivo le orme della mia guida, quando alle mie spalle, indicandomi (*drizzando il dito*),

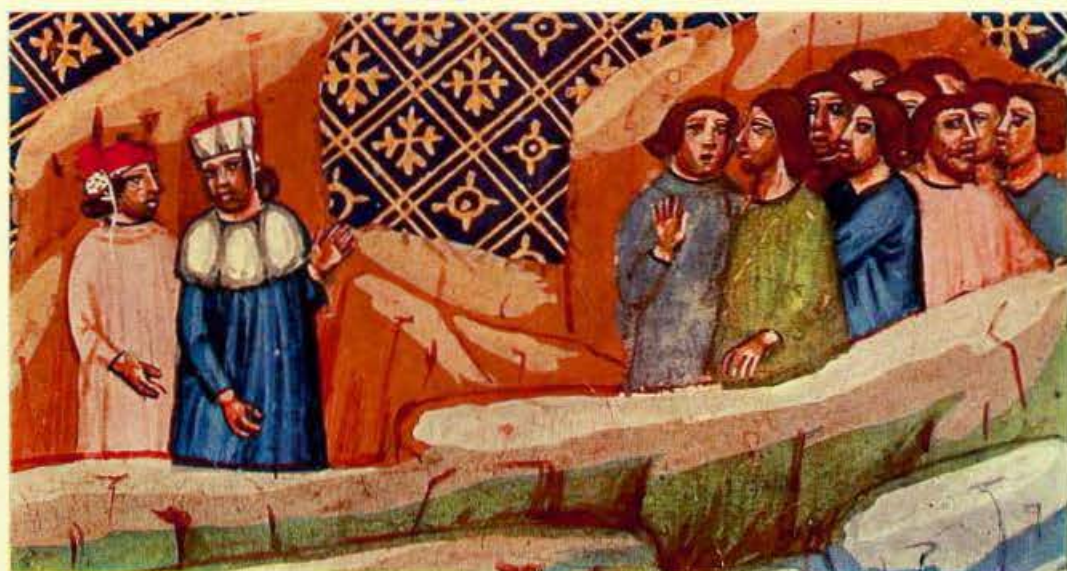
4. una di esse gridò: «Osserva che il raggio del sole non si vede rilucere alla sinistra (Dante e Virgilio, mentre salgono, volgono le spalle a levante e il sole, perciò, li colpisce a destra) di quello che sta sotto (Dante infatti segue Virgilio), e come sembra si comporti come un vivente!»

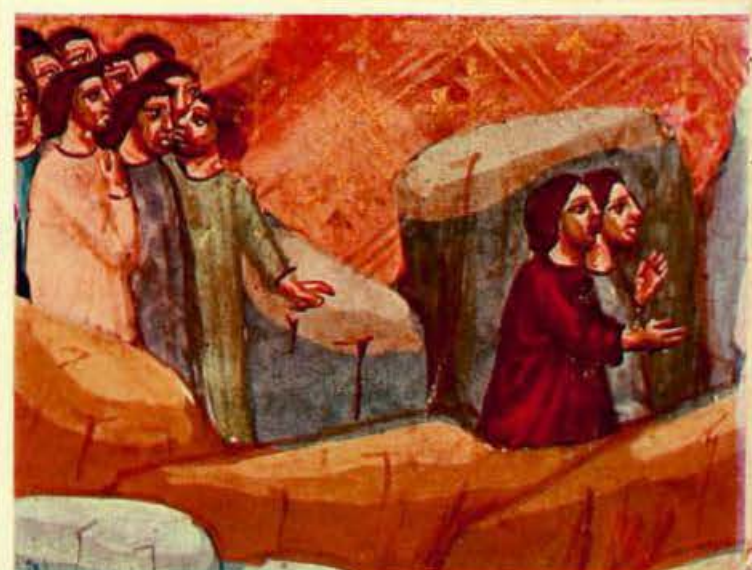
7. Quando udii queste parole volsi lo sguardo, e vidi le anime guardare con stupore me, solo me, e i raggi del sole che erano interrotti (dal mio corpo).

Quella che ad una prima lettura può apparire come una zona poetica di passaggio o tutt'al più come un motivo preparatorio dell'intervento didascalico di Virgilio (versi 10-18), si arricchisce di risonanze profonde se consideriamo che nota caratteristica (poeticamente validissima) della seconda cantica è l'attenzione precisa con la quale il Poeta dispone già all'inizio la tonalità dominante del canto. Deciso è il movimento di Dante (e il *già* posto nel primo verso segna uno stacco quasi violento dal gruppo dei negligenti), ma altrettanto scattanti sono quel *dito* e quella *voce* che grida, colpita dalla vita presente nell'atteggiamento di Dante (*e come vivo par che si conduca!*), sul quale si ripercuote questa agitazione (*li occhi rivolsi*): è una breve rappresentazione drammatica che - ampliata dall'intervento di Virgilio e dalla corsa delle due anime (versi 28-29) che si trasforma in una corsa collettiva di tutte le altre (verso 42) - fa da prologo a quella ben più vasta e grave della seconda parte del canto.

10. «Perché il tuo animo si lascia distrarre a tal punto» disse il maestro, «che rallenti i tuoi passi? che importanza può avere per te ciò che queste anime (*quivi*) mormorano?

Purgatorio V, 3-4
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 70 r)

Purgatorio V, 22-24
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 70 r)

Purgatorio V, 25-27
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 70 v)

Purgatorio V, 28-29
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 70 v)

Purgatorio V, 41-42
La Commedia, Purgatorin. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 71 r)

10 «Perché l'animo tuo tanto s'impiglia»
disse 'l maestro, «che l'andare allenti?
che ti fa ciò che quivi si pispiglia?

13 Vien dietro a me, e lascia dir le genti:
sta come torre ferma, che non crolla
già mai la cima per soffiar de' venti;

16 ché sempre l'uomo in cui pensier rampolla
sovra pensier, da sé dilunga il segno,
perché la foga l'un dell'altro insolla».

19 Che potea io ridir, se non «Io vegno»?
Dissilo, alquanto del color consperso
che fa l'uom di perdon tal volta degno.

22 E 'ntanto per la costa di traverso
venivan genti innanzi a noi un poco,
cantando «*Miserere*» a verso a verso.

25 Quando s'accorser ch'i' non dava loco
per lo mio corpo al trapassar de' raggi,
mutar lor canto in un «Oh!» lungo e roco;

13. Vieni dietro a me, e lascia parlare la gente: comportati come una torre solida, la cui cima non si muove mai per quanto i venti possano soffiare (*per soffiar de' venti*);

16. poiché accade sempre che l'uomo nel quale continuamente un pensiero germoglia dall'altro, allontana (*dilunga*) da sé il raggiungimento della meta (*segno*), in quanto l'impeto del nuovo pensiero indebolisce (*insolla*) l'altro. »

19. Che cosa potevo rispondere, se non « Io vengo »? Così infatti risposi, un poco (*alquanto*) soffuso di quel rossore che talvolta (quando la vergogna non induce all'ira per essere stato colto in errore e quando la colpa non è troppo grave) rende l'uomo degno di essere perdonato.

Il rimprovero di Virgilio è apparso, ad alcuni critici, eccessivo ("ramanzina" alla quale Dante reagisce con il rossore di chi si accorge di essere bersaglio di un biasimo eccessivo, secondo il Mattalia, "rimprovero... sproporzionato a così lieve colpa", secondo il Momigliano), troppo pedagogico, laddove il richiamo morale (che si congiunge in una stessa significazione con quello di Catone nel canto II e con quello di Virgilio stesso nel canto III) è il motivo lirico nel quale si trasforma il concetto teologico della fragilità dell'anima e della necessità che la ragione (in questo caso Virgilio) sostenga la paziente attesa della Grazia. L'intensità con la quale Dante avverte questa verità è rivelata dalla potenza dell'immagine della *torre*, la cui cima sa opporsi anche ai venti più violenti, immagine di urto e di resistenza, mentre la espressione *lascia dir le genti* pare suggerire la fierezza dell'esule di fronte a quanto il mondo *pispiglia*.

22. Frattanto lungo la costa (del monte) in direzione trasversale (rispetto ai due poeti) avanzava un gruppo di anime che ci precedevano di poco, cantando il salmo « *Miserere* » a versetti alternati (*a verso a verso*).

25. Quando si accorsero che non lasciavo passare (*non dava loco... al trapassar*) attraverso il mio corpo i raggi del sole, il loro canto si trasformò in un « Oh! » lungo e fioco;

28. e due di loro, in qualità di messaggeri, corsero incontro a noi e ci chiesero: « Informateci della vostra condizione ».

Quelle che avanzano cantando il *Salmo L*, uno dei sette salmi penitenziali.

sono le anime di coloro che perirono di morte violenta e che, pentitisi solo in punto di morte, devono restare nell'antipurgatorio probabilmente (Dante infatti non lo specifica) tanto tempo quanto vissero. La processione avanza lentissima, quasi i passi fossero scanditi dai tristi versetti del salmo, che sembrano ritmare anche lo stato d'animo di questi penitenti, quella cupa malinconia che dalle parole del canto si prolunga nell'« *Oh!* » *lungo* e roco. Dopo essersi ripercossa nella magica lentezza della terzina 22, troverà la tensione più acuta e nello stesso tempo più sconsolata nell'espressione *noi fummo tutti già* per *forza morti*, con la quale le anime iniziano a rievocare la loro drammatica vicenda terrena. La stasi che sembrava stringere queste anime di perseguitati al monte, creando una raffigurazione da bassorilievo vicina a quella delle anime degli scomunicati (canto III, versi 70-72 e 91-93), è subito spezzata dall'ansiosa corsa di *due di loro* verso quel corpo che non *dava loco... al trapassar de' raggi*, e che pareva riportare in mezzo a loro la terra lontana e proprio attraverso quella realtà, il corpo, che in essi era stata colpita e umiliata.

31. E il mio maestro: «Voi potete ritornare e riferire a coloro che vi hanno mandato che il corpo di costui è ancora vivo (*è vera carne*).

34. Se essi si sono fermati perché hanno visto la sua ombra, come penso, hanno avuto una sufficiente spiegazione: lo accolgano con gentilezza, perché potrà essere prezioso per loro (chiedendo preghiere ai vivi, dopo essere ritornato nel mondo)».

Lo Hatzfeld, commentando attentamente questo canto, trova che "la risposta di Virgilio in « stile sublime » è un capolavoro di solennità e di accorta disposizione. Vi è solennità perché Virgilio imita le parole che Cristo rivolge ai messaggeri di San Giovanni in un caso analogo (*Matteo* XI, 4: "Andate e riferite a Giovanni"), usa il verbo elevato *ritrarre* per « riferire », termine che all'epoca di Dante era riservato alle ambascerie, usa espressioni comuni nelle discussioni eucaristiche degli Scolastici (verso 33)... L'accorta disposizione consiste nel rimandare fino all'ultimo dei sei versi ciò che è il fatto più importante per i messi, l'annunzio che Dante può aiutare i pellegrini, e ciò a sua volta viene comunicato con una velata circonlocuzione: *esser può lor caro*".

37. Non vidi mai stelle cadenti fendere il cielo sereno all'inizio della notte (*di prima notte*), né, al tramonto del sole, (vidi mai) lampi fendere le nuvole d'agosto tanto rapidamente.

Vapori accesi: poiché la scienza medievale riteneva che le stelle cadenti e i lampi avessero origine da una stessa causa, l'accensione dei vapori, essa li indicava con uno stesso termine.

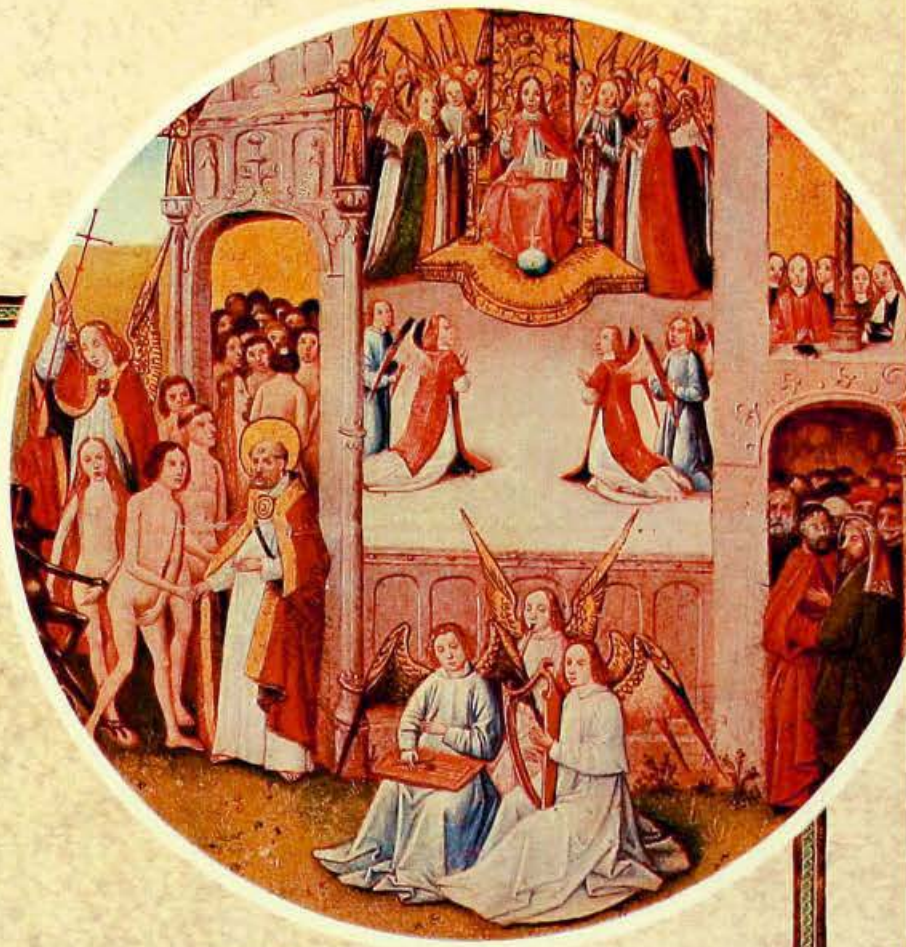
40. che quelli non tornassero in minor tempo alla loro schiera (*suso*); e, dopo esservi giunti, tornarono indietro con gli altri verso di noi come una schiera che si lancia in una corsa sfrenata.

43. «Queste anime che si accalcano intorno a noi sono numerose, e vengono per pregarti » disse Virgilio: « tuttavia tu continua a procedere e mentre cammini ascolta. »

46. « O anima che compi questo viaggio per purificarti (esser *lieta*) con quel corpo al quale fosti legata fin dalla nascita (con *le quai nascesti*) » gridavano, « arresta un poco i tuoi passi.

28 e due di loro, in forma di messaggi,
corsero incontr'a noi e dimandarne:
«Di vostra condizion fatene saggi».

31 E 'l mio maestro: «Voi potete andarne
e ritrarre a color che vi mandaro
che 'l corpo di costui è vera carne.

Purgatorio V, 52-57
"Tavola dei peccati mortali" di Hieronymus Bosch (c. 1450-1516)-(particolari). (Madrid, Museo del Prado)

34 Se per veder la sua ombra restaro,
com'io avviso, assai è lor risposto:
facciansi onore, ed esser può lor caro».

37 Vapori accesi non vid'io sì tosto
di prima notte mai fender sereno,
né, sol calando, nuvole d'agosto,

40 che color non tornasser suso in meno;
e, giunti là, con li altri a noi dier volta
come schiera che scorre sanza freno.

43 «Questa gente che preme a noi è molta,
e vegnonti a pregar» disse il poeta:
«però pur va ed in andando ascolta».

46 «O anima che vai per esser lieta
con quelle membra con le quai nascesti»
venian gridando, «un poco il passo queta.

49 Guarda s'alcun di noi unqua vedesti,
sì che di lui di là novella porti:
deh, perché vai? deh, perché non t'arresti?

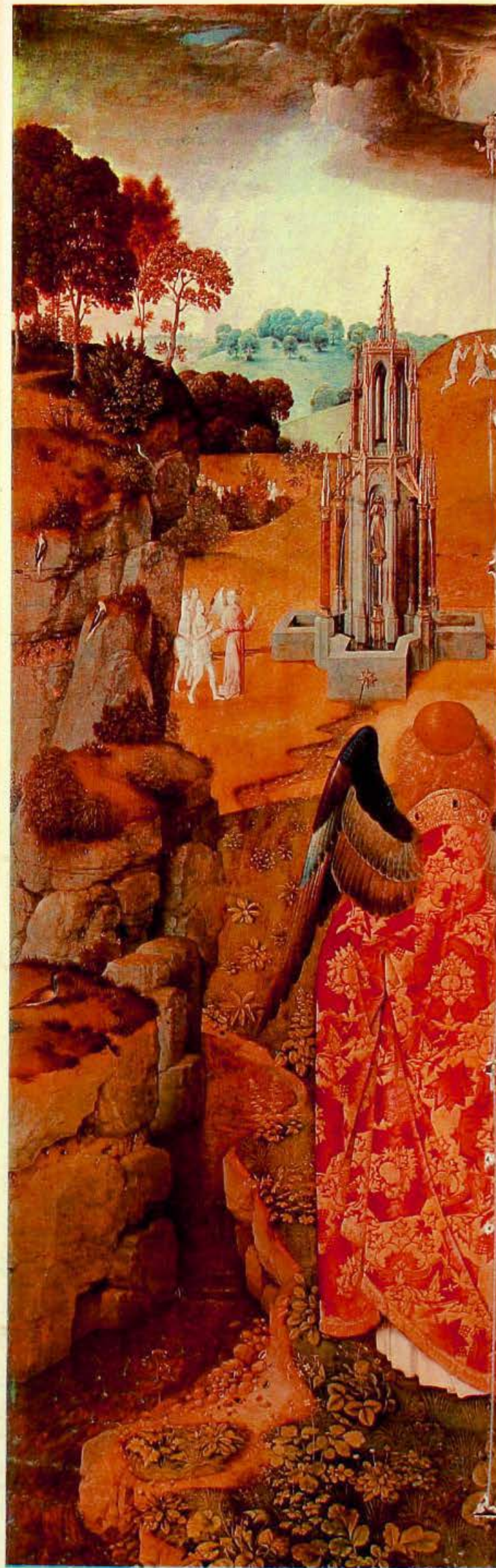
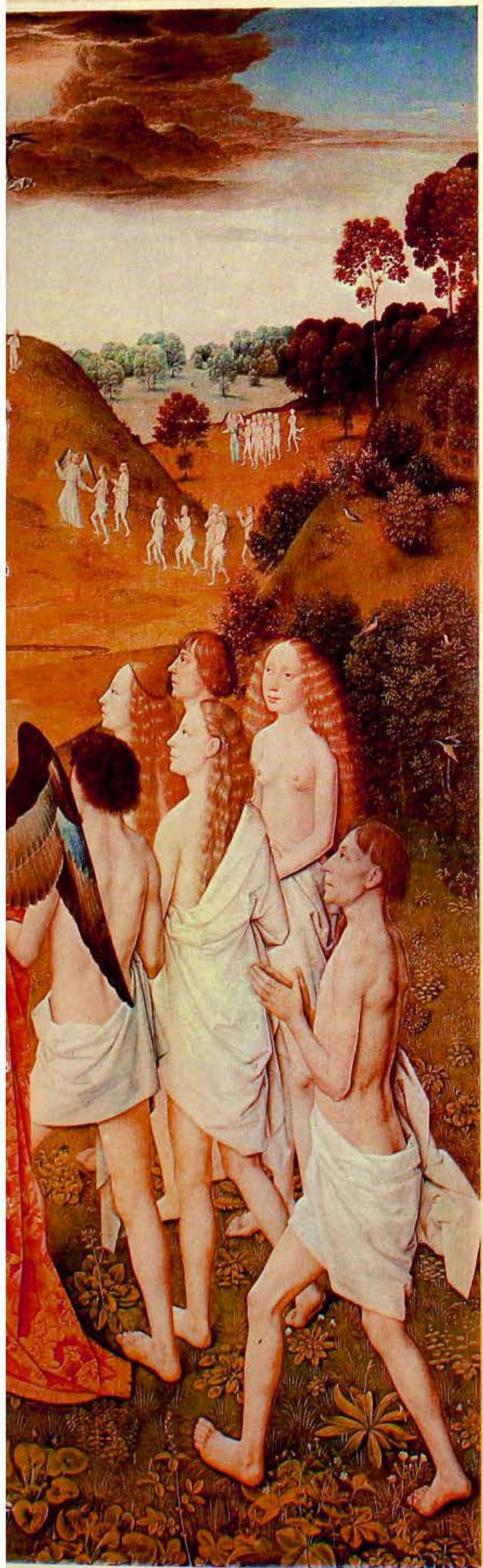
52 Noi fummo tutti già per forza morti,
e peccatori infino all'ultima ora:
quivi lume del ciel ne fece accorti,

55 sì che, pentendo e perdonando, fora
di vita uscimmo a Dio pacificati,
che del disio di sé veder n'accora».

49. Guarda se mai hai visto qualcuno di noi, in modo da riportare notizie di lui sulla terra (*di là*): perché cammini? perché non ti fermi?

52. Noi un tempo (*già*) fummo tutti uccisi con la violenza (*per forza*), e fummo peccatori fino all'ultimo istante della nostra vita (*all'ultima ora*): in punto di morte (*quivi*) la grazia divina (*lume del ciel*) ci rese consapevoli (*accorti*) dei nostri peccati,

55. in modo che, pentendoci (dei nostri peccati) e perdonando (i nostri nemici), morimmo (*fora di vita uscimmo*) riconciliati con Dio, che ci consuma (*n'accora*) col grande desiderio di vederLo.»

Il guizzare dei vapori accesi aveva evocato la pura visione di una notte stellata e di un sole al tramonto, ma lungi dall'allontanare l'attenzione del lettore dalla scena, ve la immerge totalmente, perché essa non può non seguire quella schiera tumultuosa e disordinata - dove prima c'era la compattezza e l'ordine di una processione - che si accalca intorno a Dante (anche per lui non c'è respiro in questo canto: deve continuare a camminare quasi ansioso, quasi affannato di fronte a quell'ammonitore *pur va* del suo maestro). "L'ansia delle anime, che si esprime con tanta vivacità nei loro movimenti, nell'intonazione della loro supplica, la quale è «gridata» (*venian gridando*), non detta, e ha un ritmo insistente e affannoso (*deh, perché vai?, deh, perché non t'arresti?*), nasce naturalmente dal desiderio di essere ricordate nel mondo e aiutate con le preghiere ad affrettare l'espiazione, sicché più presto possano soddisfare quella sete "di veder Dio che le consuma (versi 56-57: *Dio... che del disio di sé veder n'accora*)." (Puppo) Tuttavia l'ispirazione profonda di questo canto è da cercarsi nel tema poetico del «corpo», che, introdotto nei versi 25-26 e ripreso da Virgilio (verso 33), è svolto dalle anime nei versi 46-47, dove affiora la nostalgia del corpo dal quale furono staccate con la violenza. Il dramma della separazione violenta dell'anima dal corpo, già svolto da Dante nell'*Inferno* nel canto dei suicidi, dove si trasformava nell'angoscia eterna degli uomini divenuti sterpi, percorre, naturalmente con una diversa tonalità, anche questo canto nel "sentimento vivo del destino del «corpo», del corpo involontariamente abbandonato in una solitudine indifesa, esposto alle forze avverse della natura e del demonio" (Puppo). Questo motivo, che sembrerebbe legare in modo quasi carnale i penitenti al mondo (il Sapegno osserva che "la tragedia di sangue, che concluse la loro esistenza agitata e peccaminosa e coincise con l'istante della loro conversione,

crea fra essi e il mondo dei vivi un rapporto più stretto e doloroso", concorrendovi anche "l'immagine di un dramma sempre presente alla memoria e il sentimento di non aver lasciato dietro di sé nessuno che li ami e preghi per loro"), è anche quello che li libera e li purifica: la loro vita, che fu peccaminosa, si riduce all'istante supremo della morte quando l'orrore del sangue - un orrore così straziante da ricordarlo ancora - portò con sé il desiderio struggente della pace e la forza del perdono. L'emblematica triade peccato-violenza-sangue, secondo la definizione del Mattalia, ci riporta al canto V dell'*Inferno*, ad altre anime che affermano: *noi che tignemmo il mondo di sanguigno*, ma "la tragica serie consequenziale peccato-morte-dannazione, nell'attimo stesso di affondare nella tenebra infernale s'incurva, improvvisamente, prodigiosamente, verso l'alto: peccato-morte-salvazione".

58. Ed io: « Per quanto vi osservi attentamente (*ne' vostri visi guati*), non riconosco alcuno di voi; ma se voi desiderate (*piace*) qualcosa che io possa fare, o spiriti destinati alla salvezza,

61. ditemelo, ed io lo farò in nome di quella pace che debbo cercare attraverso i regni dell'oltretomba (*di mondo in mondo*) seguendo questa guida ».

64. Ed uno di quegli spiriti cominciò a parlare: « Ciascuno di noi si fida del tuo servigio (*beneficio*) senza bisogno di giuramenti, a meno che una impossibilità indipendente da te (*nonpossa*) impedisca di realizzare il tuo proposito (*'l voler... non ricida*).

67. Perciò io, che parlo da solo davanti agli altri, ti prego, se mai tu possa vedere la Marca Anconetana (*quel paese che siede tra Romagna e quel di Carlo*: posto a sud della Romagna e a nord del regno di Napoli, governato nel 1300 da Carlo II d'Angiò),

70. di essere generoso (*cortese*) nelle tue richieste per me nella città di Fano, cosicché per me si preghi da persone in grazia di Dio (*ben... s'adori*) affinché possa espiare le mie gravi colpe.

Il penitente è Jacopo di Uguccione del Cassero, che nacque a Fano da nobile famiglia. Partecipò nelle truppe guelfe alla battaglia di Campaldino (1289); fu podestà di Bologna nel 1296-1297

Purgatorio V, 46-47
"Giudizio Universale" di Dieric Bouts
(c. 1415-1475) - (particolare).
(Lille, Palazzo delle Belle Arti)

e difese energicamente il Comune di fronte ai tentativi di Azzo VIII d'Este, signore di Ferrara. Nel 1298 fu nominato podestà di Milano e, per evitare il territorio estense, raggiunse per mare Venezia, e attraverso il territorio di Padova si diresse verso Milano, ma fu raggiunto dai sicari di Azzo VIII nei pressi del castello di Oriago sul Brenta e ucciso.

73. Nacqui in questa città (*quindi fu'io*): ma le ferite mortali dalle quali sgorgò il sangue nel quale risiedeva la mia anima (*in sul quale io sedea*: era pensiero comune, ai tempi di Dante, che il sangue fosse la sede dell'anima), mi furono prodotte nel territorio di Padova (*in grembo alli Antenori*: Antenore fu il troiano fondatore di Padova, secondo Virgilio - *Eneide* I, versi 247 sgg.).

76. là dove io ritenevo di essere più sicuro (essendo fuori del territorio estense): fui ucciso per volere di Azzo VIII (*quel da Esti il fe' far*), che mi aveva in odio assai più di quello che fosse giusto (*che dritto non volea*).

79. Ma se io fossi fuggito verso Mira (borgo tra Padova e Oriago), quando fui raggiunto (dai sicari) nelle vici-

58 E io: «Perché ne' vostri visi guati,
non riconosco alcun; ma s'a voi piace
cosa ch'io possa, spiriti ben nati,

61 voi dite, e io farò per quella pace
che dietro a' piedi di sì fatta guida
di mondo in mondo cercar mi si face».

64 E uno incominciò: «Ciascun si fida
del beneficio tuo sanza giurarlo,
pur che 'l voler nonpossa non ricida.

67 Ond'io, che solo innanzi alli altri parlo,
ti priego, se mai vedi quel paese
che siede tra Romagna e quel di Carlo,

70 che tu mi sia de' tuoi prieghi cortese
in Fano, sì che ben per me s'adori
pur ch'i' possa purgar le gravi offese.

73 Quindi fu' io; ma li profondi fori
ond'uscì 'l sangue in sul quale io sedea,
fatti mi fuoro in grembo alli Antenori,

Dante e Virgilio con le anime degli scomunicati e dei morti violentemente.

La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - sec. XIV - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 63 r; f. 66 v)

nanze di Oriago, sarei ancora nel mondo dei vivi (*di là ove si spira*).

82. Invece corsi verso una palude, e le canne palustri e il fango (*braco*) mi avvilupparono a tal punto, che caddi; e in quel luogo vidi il mio sangue (*vene*) formare in terra un lago (*laco*)».

Il dramma della morte violenta si precisa in un trittico che assume man mano sfumature diverse e nel quale le "anime stesse, quanto più pure e sole, si allontanano da quel gorgo di sangue" (Apollonio). Jacopo è ancora preso dai ricordi terreni, la sua dignità di un tempo è ancora presente (*io, che solo innanzi alli altri parlo*), il suo linguaggio elaborato è quello del dignitario, tuttavia la sua terra è già sfumata in lontananza: basta un semplice aggettivo *quel*, per allontanare visivamente e sentimentalmente il *paese che siede tra Romagna e quel di Carlo*, laddove in Francesca l'espressione *siede la terra dove nata fui* (*Inferno* canto V, verso 97) costituisce come intensamente presente una lontananza di spazio e di tempo. La fisionomia del personaggio si precisa meglio a partire dal verso 73, perché in lui, come in Bonconte e in Pia, il punto vitale è "il modo della morte o il sentimento con cui essi la ripensano" (Momigliano). È un'impressione fortemente fisica quella che Jacopo ancora avverte, lo strazio della carne (*li profondi fori*), la corsa fino alla palude, l'urto contro le canne, il peso del fango che pare voglia attirarlo a sé, la caduta, infine il rosso del sangue intorno, e tuttavia non c'è nessun accento d'odio verso il suo assassino (verso 77). La pace conquistata in punto di morte, che ha prima esaltato insieme con le altre anime, fa sì che contempli quel lago di sangue come "qualche cosa di estraneo, di staccato, quasi di materiale, che si adegua alla terra, mentre prima proprio in esso risiedeva quell'io che ora lo contempla distinto da sé" (Puppo).

76 là dov' io più sicuro esser credea:
quel da Esti il fe' far, che m'avea in ira
assai più là che dritto non volea.

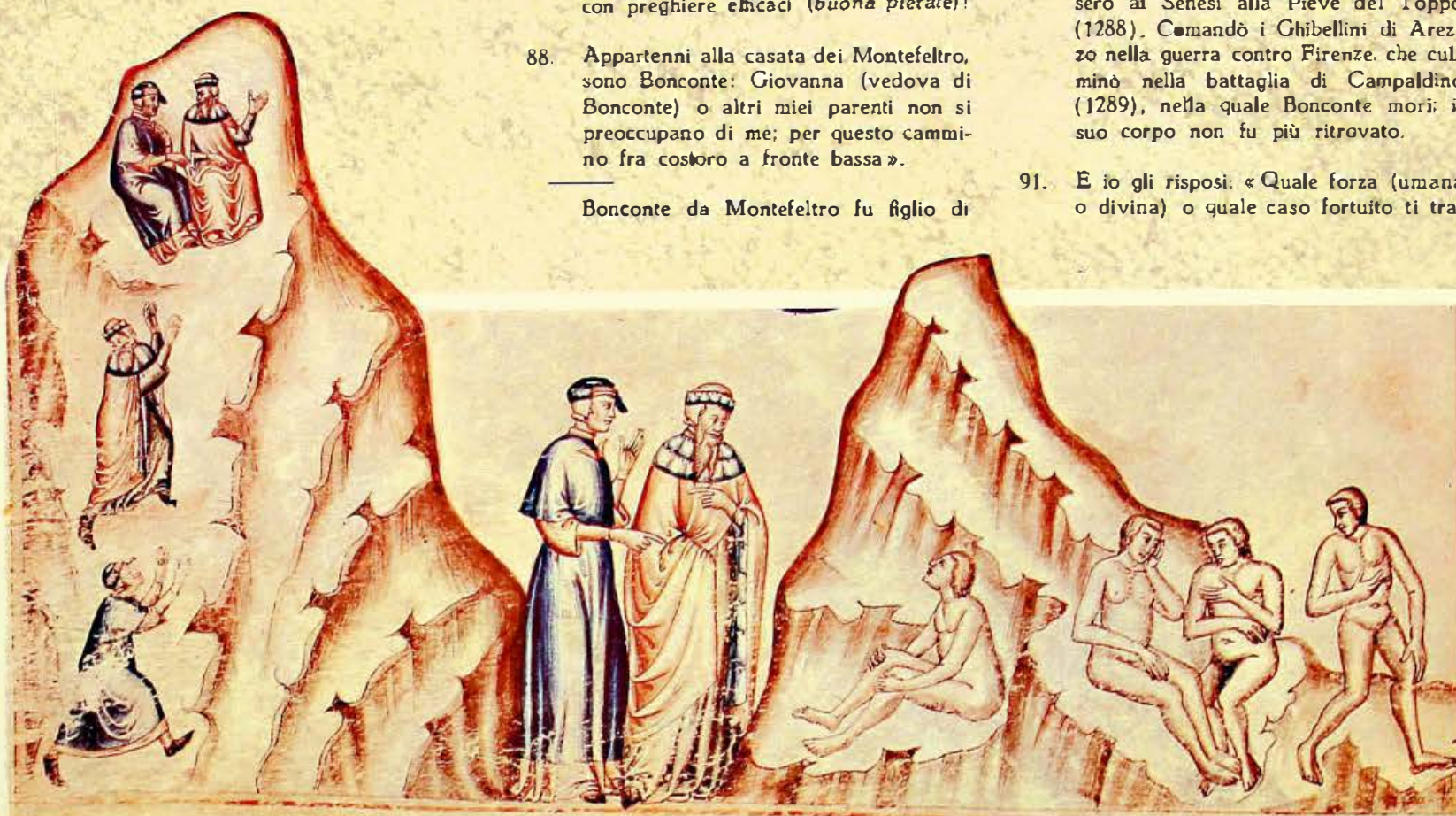
79 Ma s' io fosse fuggito inver la Mira,
quando fu' sovragiunto ad Oriaco,
ancor sarei di là ove si spira.

82 Corsi al palude, e le cannucce e 'l braco
m' impigliar sì, ch' i' caddi; e lì vid' io
delle mie vene farsi in terra laco».

85. Poi parlò un altro spirito: « Possa realizzarsi (*se... si compia*) quel desiderio (il ricongiungimento a Dio) che ti porta verso l'alto monte del purgatorio, (in nome di questo augurio) cerca di aiutare il mio (che è identico al tuo) con preghiere efficaci (*buona pietate*)!

88. Appartenni alla casata dei Montefeltro, sono Bonconte: Giovanna (vedova di Bonconte) o altri miei parenti non si preoccupano di me; per questo cammino fra costoro a fronte bassa ».

Bonconte da Montefeltro fu figlio di Guido, da Dante posto nell'inferno fra i consiglieri fraudolenti (canto XXVII, versi 19 sgg.), e come il padre fu acceso ghibellino. Ebbe molta parte nella cacciata dei Guelfi da Arezzo (1287) e nella sconfitta che gli Aretini inflissero ai Senesi alla Pieve del Toppo (1288). Comandò i Ghibellini di Arezzo nella guerra contro Firenze, che culminò nella battaglia di Campaldino (1289), nella quale Bonconte morì; il suo corpo non fu più ritrovato.

91. E io gli risposi: « Quale forza (umana o divina) o quale caso fortuito ti tra-

85 Poi disse un altro: «Deh, se quel disio
si compia che ti tragge all'alto monte,
con buona pietate aiuta il mio!

88 Io fui da Montefeltro, io son Bonconte:
Giovanna o altri non ha di me cura;
per ch'io vo tra costor con bassa fronte».

91 E io a lui: «Qual forza o qual ventura
ti traviò sì fuor di Campaldino,
che non si seppe mai tua sepultura?»

94 «Oh!» rispuos'elli, «a piè del Casentino
traversa un'acqua c'ha nome l'Archiano,
che sovra l'Ermo nasce in Appennino.

97 Là 've 'l vocabol suo diventa vano,
arriva' io, forato nella gola,
fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano.

100 Quivi perdei la vista, e la parola
nel nome di Maria finì, e quivi
caddi e rimase la mia carne sola.

103 Io dirò vero e tu 'l ridì tra' vivi:
l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del ciel, perché mi privi?

106 Tu te ne porti di costui l'etterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie;
ma io farò dell'altro altro governo!"

scinò (*traviò*) così lontano da Campaldino, che non si conobbe mai la tua sepoltura? »

Dante combatté nella battaglia di Campaldino fra i "feditori" a cavallo, ma nella parte guelfa. Di fronte al nemico di un tempo, una sola è la sua preoccupazione: sapere come Bonconte morì e quale fu la sua sepoltura. Mentre ci riportano al tema fondamentale del canto, quello della morte, le sue parole sono la logica conseguenza di quelle con cui il suo nemico si è presentato (*io fui da Montefeltro, io son Bonconte*), scandendo "il distacco dal mondo terreno con le sue effimere determinazioni di luoghi, di titoli, di potenza" (Grabher), perché "ora gli resta solo quel che veramente non muore e cioè la sua interiore persona legata ancora al suo nome: *io son Bonconte*"; anche gli affetti terreni sono persi, ed egli si isola dagli altri in una solitudine che non è quella orgogliosa di un Farinata, ma quella dolente di chi medita intorno alla brevità dei beni mondani. Commentando questo incontro, il Puppo rileva che "al livello del purgatorio, dove entrambi si trovano nel faticoso cammino della perfezione, le antitesi politiche hanno perduto qualsiasi significato, come l'hanno perduto tutte le dignità e le distinzioni terrene... Fra Dante e Farinata poteva accendersi il duello delle affilate parole: non fra Dante e Bonconte".

Dante e Virgilio con le anime dei negligenti.
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - a. 1360 circa - (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 66 v)

Dante e Virgilio con le anime dei morti violentemente.
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - a. 1360 circa - (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 68 r)

94. « Oh! » rispose, « ai piedi dei monti del Casentino scorre nella valle (*traversa*) un torrente chiamato Archiano, che nasce sull'Appennino sopra l'eremo di Camaldoli (*Ermo*).

97. Arrivai, ferito alla gola, nel punto in cui esso perde il suo nome (*'l vocabol suo diventa vano*: perché si getta nell'Arno), fuggendo a piedi e insanguinando la terra (*piano*).

100. Qui i miei occhi si velarono, e la mia voce (*parola*) si spense (*finì*) pronunciando il nome di Maria, e qui caddi e il mio corpo rimase inanimato (*sola*).

La grandiosità della figura di Bonconte nasce non dallo scontro delle potenze infernali con quelle angeliche per il possesso della sua anima, ma dallo sfondo paesistico sul quale si distende non più la piccola palude di Jacopo, ma la lunga catena dei monti del Casentino, mentre lontano domina, nella sua superba solitudine, quasi simbolo ammonitore di una pace ottenuta solo nel distacco dal mondo, l'eremo di Camaldoli. La corsa affannosa di Bonconte, nel vano tentativo di salvarsi dall'odio dei nemici, non è nascosta subito dal fango, ma campeggia in tutto *il piano*, diventando qualcosa di epico: il suo sangue è "una striscia che riga la pianura con straziante evidenza" (Puppo), in contrapposto al lento allargarsi della pozza di sangue di Jacopo. Il paesaggio, prima così nitido e preciso, osservato quasi con gli occhi di un capo militare, ancora padrone di sé, si vela improvvisamente davanti a lui, mentre appare il *lume del ciel*, finché anche per lui "il cadere e il morire è tutt'uno. Non rimane che il peso inerte della carne; sola perché senz'anima; sola anche materialmente, un piccolo mucchio nella vasta campagna. I due versi precedenti costituiscono un'unità ritmica che si arresta sul *caddi*: poi, il rimanente del verso terzo ha suono martellato e solenne" (Bosco), segnando in tal modo "tre gradi della morte: il velarsi della vista, lo spegnersi sulle labbra della parola, il cadere".

103. Ti racconterò cose vere e tu le riferirai nel mondo dei vivi: l'angelo di Dio prese la mia anima, mentre il diavolo (*quel d'inferno*) gridava: "Perché mi privi di quest'anima peccatrice, tu che sei un angelo del cielo?

106. Porti via con te l'anima (*l'etterno*) di costui per una lagrimuccia che me la sottrae; ma userò per il corpo (*dell'altro*) un trattamento ben diverso (*altro governo*)!"

L'episodio di Bonconte s'inoltra nella parte più propriamente fantastica, dove il Poeta risolve in termini inventivi quella che era l'ipotesi comune intorno alla scomparsa di Bonconte, e di molti altri, dopo la battaglia di Campaldino: che i loro corpi fossero stati travolti dalle acque dell'Arno in piena.
La critica concordamente accosta questo contrasto fra l'angelo e il diavolo (uno dei tanti "contrasti" della tradizione letteraria e figurativa del Medioevo) a quello fra San Francesco e il diavolo per l'anima del padre di Bonconte, Guido, nel canto XXVII dell'*Inferno*. Poiché la ricerca di simmetria ha un suo profondo valore in Dante, nella convergenza o divergenza di significati, occorre rilevare - d'accordo col Sapegno - che mentre quel primo contrasto voleva indicare l'inutilità di un lungo periodo di penitenza, se esso è interrotto da un peccato senza pentimento, questo sottolinea come un solo attimo di penitenza basta a salvare un'anima, essendo il giudizio di Dio indipendente dalla opinione umana.

109 Ben sai come nell'aere si raccoglie
quell'umido vapor che in acqua riede,
tosto che sale dove 'l freddo il coglie.

112 Giunse quel mal voler che pur mal chiede
con lo 'ntelletto, e mosse il fummo e 'l vento
per la virtù che sua natura diede.

115 Indi la valle, come 'l dì fu spento,
da Pratomagno al gran giogo coperse
di nebbia; e 'l ciel di sopra fece intento,

109. Tu sai con chiarezza (*ben*) come nell'aria si raccoglie il vapore acqueo (*umido vapor*) che si trasforma di nuovo (*riede*) in acqua, non appena sale nella regione fredda del cielo.

112. Sopraggiunse il diavolo (*quel mal voler*) che desidera soltanto il male con il suo intelletto, e provocò il vapore acqueo (*fummo*) e il vento con quel potere che gli proviene dalla sua natura.

Purgatorio V, 103-105
"Pala d'altare della Vergine Maria" di scuola veneziana trecentesca - (Londra, National Gallery)

118 sì che 'l pregno aere in acqua si converse:
la pioggia cadde ed a' fossati venne
di lei ciò che la terra non sofferse;

121 e come ai rivi grandi si convenne,
ver lo fiume real tanto veloce
si ruinò, che nulla la ritenne.

124 Lo corpo mio gelato in su la foce
trovò l'Archian rubesto; e quel sospinse
nell'Arno, e sciolse al mio petto la croce

115. Poi, non appena giunse la notte, coperse di nebbia la valle (di Campaldino) dal monte Pratomagno alla Giogaia di Camaldoli (*gran giogo*); e provocò nel cielo un così grande ammasso di vapori (*'l ciel... fece intento*).

118. che l'aria satura di nubi (*pregno*) si convertì in acqua: cadde la pioggia e quella parte di essa che la terra non riuscì ad assorbire si raccolse nei fossi;

121. e quando raggiunse i torrenti (*rivi grandi*), si convogliò verso l'Arno (*fiume real*: secondo l'espressione usata nel Medioevo per indicare i fiumi che sfociano in mare) con tanta velocità, che nessun ostacolo poté trattenerla.

124. L'Archiano in piena (*rubesto*: violento) trovò il mio cadavere alla sua foce; e lo spinse nell'Arno, e sciolse dal mio petto la croce

127. che avevo fatto delle mie braccia (*ch'i' fe' di me*) quando mi aveva sopraffatto il dolore del pentimento: mi voltò lungo le rive e sul fondo; poi mi coperse e mi nascose con i suoi detriti (*di sua preda*). »

Poiché è la voce di Bonconte che racconta, la lunga inserzione scientifica, se pare diminuire momentaneamente il grado di tensione, testimonia il distacco con cui il penitente osserva l'ultimo giorno della sua vita. La salma diventa ora "il punto prospettico di convergenza del fantastico e grandioso quadro della bufera..." (Mattalia); contro di essa si getterà il movimento che, iniziato con ritmo dapprima lento (*mosse il fummo e 'l vento*), assumerà man mano, nelle diverse fasi, un impeto travolgente (*si converse... cadde... venne... si convenne... si ruinò...*), finché troverà la sua preda. C'è un accanimento al quale hanno concorso le forze naturali e quelle sovrannaturali, laddove contro Manfredi (al cui episodio ci riporta la scena della tempesta e dell'oltraggio fatto al corpo) era soprattutto il cieco odio di una povera umanità che ignorava la misericordia divina. Dapprima l'anima distingue separato da sé il suo *corpo gelato*, chiuso nella maestà della morte, ma, quando l'acqua lo ghermisce trascinandolo con sé, "improvvisamente essa si identifica con questo, dice *voltommi*, dice *mi coperse* e *cinse*. Torna dunque alla fine esplicito l'accoramento di Bonconte per il misero corpo: accoramento per la cieca crudeltà degli uomini" (Bosco).

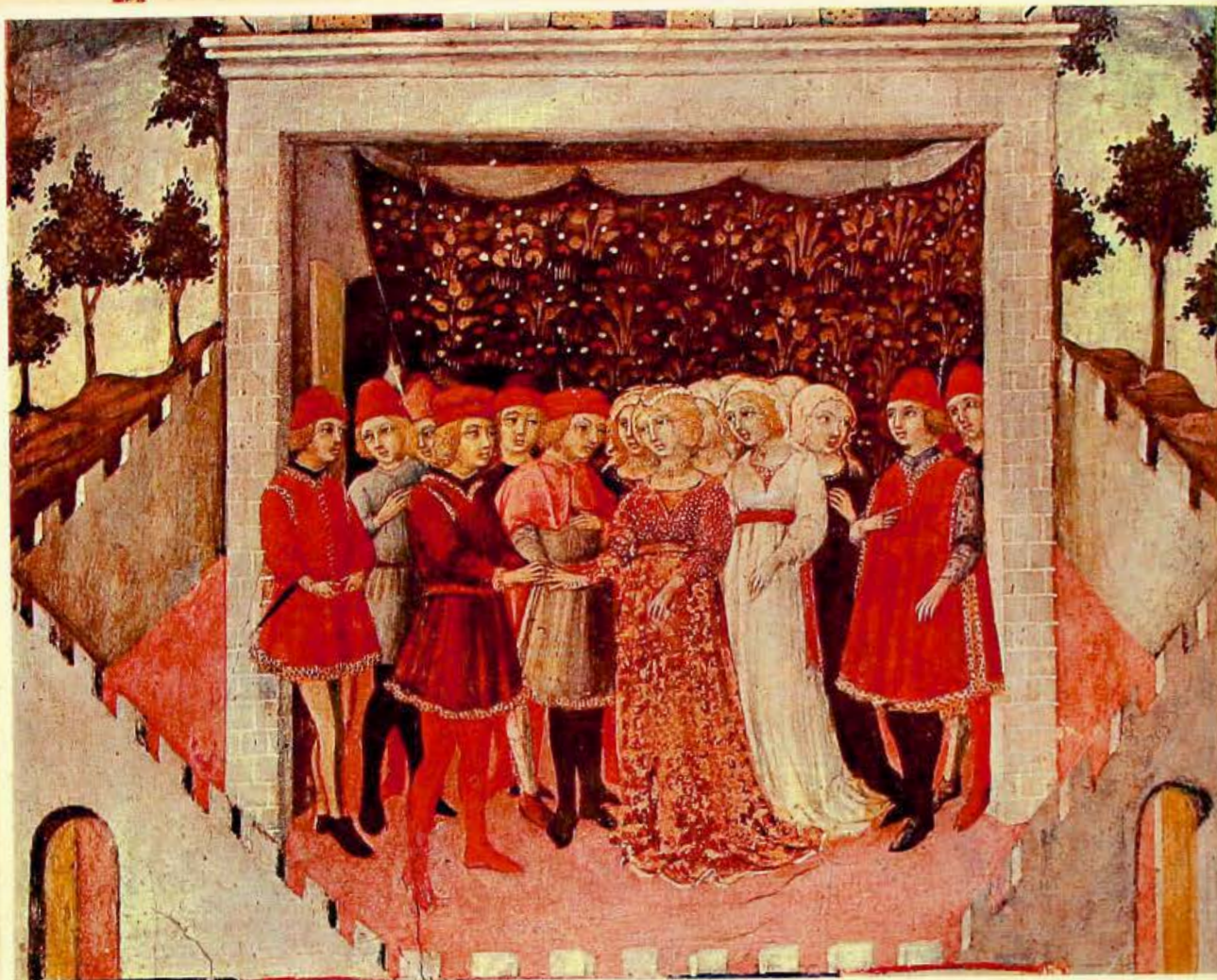
130. « Quando sarai tornato nel mondo, e ti sarai riposato del lungo cammino »

Purgatorio V, 135-136
"Nozze gentilizie" di Sano di Pietro (a. 1406-1481). Copertina in legno di una gabella del 1473 - (Siena, Archivio di Stato)

disse un altro spirito dopo il secondo,

133. « ricordati di Pia: Siena mi diede i natali; la Maremma mi diede la morte; (come morii) lo sa colui che prima mi aveva dato l'anello nuziale (*gemma*)

136. prendendomi in moglie (*disposando*). »

Nei versi 135-136 Dante allude a una sola cerimonia: la promessa di prendere in moglie e la consegna dell'anello, mentre le nozze vere e proprie erano celebrate piu tardi in casa dello sposo. Parla Pia, una senese appartenente forse alla famiglia dei Tolomei. Sposò Nello d'Inghiramo dei Pannocchieschi, signore del castello della Pietra in Maremma. Secondo alcuni antichi commentatori sarebbe stata uccisa dal marito che voleva sposarsi con Margherita Aldobrandeschi, secondo altri sarebbe stata uccisa per una sua infedeltà, secondo altri ancora per sospetto di infedeltà.
Se tuttavia la critica romantica ha creato il mito di una Pia vittima innocente, contrapposta alla peccatrice Francesca, non è inutile ricordare che Dante la pone fra coloro che furono peccatori *infino all'ultima* ora.
L'apparizione di questa figura, nella quale la preghiera sicura di sé di Jacopo e quella più incerta e sofferente di Bonconte, si purifica nella dolce preoccupazione per Dante (*quando tu sarai... riposato della lunga via*), avviene dopo che il crescendo ritmico della bufera si era placato in uno di quei versi (verso 129) che il Bosco definisce "definitivi" e che "così caratteristicamente suggellano in Dante un motivo drammatico", segnando nella "sinfonia lo stacco tra il terzo tempo, così mosso e drammatico, e il quarto, un pianissimo elegiaco". Ma anche se, sempre secondo l'analisi del Bosco, la poesia dei due episodi precedenti è « fatto », perché è soprattutto costituita dal paesaggio, dal gesto, dal colore, è "un visibile parlare e soffrire", non si possono dissolvere le parole di Pia in una semplice suggestione musicale, come tende a fare anche il Momigliano. Il verso 134 ha una sua forza interiore che ripropone ancora una volta il tema del distacco (*disfecemi*) innaturale dell'anima dal corpo, anche se il movimento drammatico dei due episodi precedenti "si contrae e si smorza nell'ultimo, che da questa smorzatura musicale acquista il suo fascino poetico" (Puppo), anche se Pia, più ancora che Jacopo e Bonconte, vela la sua vita e la sua morte, e, nell'accenno a colui che fu causa della sua fine, accanto al perdono, fa vibrare pur sempre un sentimento di amore.

127 ch'i' fe' di me quando 'l dolor mi vinse:
voltommi per le ripe e per lo fondo;
poi di sua preda mi coperse e cinse».

130 «Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
e riposato della lunga via»
seguitò il terzo spirito al secondo,

133 «ricorditi di me che son la Pia:
Siena mi fe'; disfecemi Maremma;
salsi colui che 'nnanellata pria

136 disposando m'avea con la sua gemma».

Purgatorio, Canto VI

*Le anime dei morti violentemente si stringono, per chiedere suffragi, intorno a Dante, che ha ripreso il suo cammino e che riconosce fra di loro molti noti personaggi del suo tempo. La richiesta di preghiere da parte dei penitenti provoca un dubbio nel Poeta, il quale ha presente l'affermazione da Virgilio fatta nell'*Eneide *circa l'inutilità della preghiera per mutare un decreto divino: ma, spiega il maestro, vana è solo la supplica non rivolta al vero Dio, mentre nel mondo cristiano essa, con il suo ardore, può muovere a misericordia la volontà celeste. Virgilio poi si accosta a un'anima isolata dalle altre perché venga loro indicata la via migliore per salire: ma quella risponde chiedendo notizie della patria e della vita dei due pellegrini. Non appena Virgilio pronuncia il nome di Mantova, l'ombra si protende verso di lui, rivelandosi: « Io sono Sordello e sono della tua stessa terra » e abbracciandolo. Dante di fronte a questa manifestazione di amore patrio inizia una violenta invettiva contro l'Italia, i cui cittadini hanno dimenticato ogni virtù e ogni concordia, combattendosi come nemici. Invano Giustiniano ha riorganizzato le leggi della vita civile, se la Chiesa, intervenendo in campo politico, impedisce all'imperatore di governare. Del resto gli ultimi imperatori, presi dai problemi della Germania, non si sono più curati né dell'Italia né della città imperiale per eccellenza, Roma. L'apostrofe termina con la visione di Firenze dilaniata dalle lotte interne e incapace di darsi uno stabile governo.*

INTRODUZIONE CRITICA

L'impulso costante che sollecita Dante a trasferire entro un arco più vasto e in un'atmosfera superiore, la rappresentazione del reale, contrapponendo la rivelazione del mondo eterno allo scandaloso disordine della realtà storica terrena, si realizza compiutamente nella drammaticità articolata e piena dell'apostrofe all'Italia, dove ancora una volta l'autobiografismo del Poeta, che inserisce nella narrazione del viaggio d'oltretomba le passioni e gli sfoghi della sua anima, si fonde con la missione profetica che egli si attribuisce per legittimare la sua « visione », ponendosi, quale riformatore morale e politico, al centro della storia e del mondo. Perciò la sua analisi storica assume uno svolgimento per cerchi concentrici, inquadrando il problema particolare, la vicenda biografica, il fatto isolato in considerazioni più largamente prospettiche. Dalle singole apparizioni dei morti violentemente - che sono stati protagonisti di cronache locali, concorrendo nella quasi totalità a fomentare lotte familiari, politiche e civili - attraverso l'appassionato abbraccio di Virgilio e Sordello, che ricompone quel ricordo di violenze in un'armonia dimentica di differenze di tempo e di civiltà, il Poeta attinge il centro di articolazione di quel disordine, l'Italia, non intellettualisticamente studiata per tradurne in freddi termini analitici la situazione politica, ma fervidamente percorsa con lo sguardo dell'esule che vede ripetersi in ogni città, in ogni borgo, la storia dolorosa della sua Firenze. Per questo nell'ultima parte l'apostrofe, che si era allargata nella considerazione dell'Impero e della Chiesa, e dei loro complessi rapporti, s'incurva improvvisamente (*Fiorenza mia, ben puoi esser contenta di questa digression che non ti tocca*), denunciando che da un motivo particolare, autobiografico - il dramma del Poeta esule e il dramma della sua tormentata città - aveva avuto origine quella vigorosa accusa contro la società del tempo. Il Malagoli osserva molto giustamente che questo modo di sentire la storia, mescolandovi il proprio sentimento e il proprio giudizio personale, "per la sua ricchezza e intima coerenza, è nuovo" e, si può aggiungere, del tutto rispondente allo spirito profetico che anima la *Commedia*, simboleggiando ogni profeta con la propria vita anche la vita del suo popolo, per cui nella redenzione di Dante è l'immagine prefiguratrice della redenzione religiosa e politica di tutto il mondo. Questa affermazione porta necessariamente a sottolineare la significazione biblica dell'apostrofe, rilevabile non per una vicinanza verbale, come a volte può avvenire, ma per una comunione di sentimenti: dalla passione più biblica e insieme più dantesca, l'ira, allo sdegno che ne consegue, capace, con la sua asprezza, di distruggere ogni riguardo umano (*O Alberto tedesco... giusto giudicio dalle stelle caggia sovra 'l tuo sangue... vien, crudel, vieni... a vergognar ti vien della tua fama; ahi gente che dovresti esser devota*), al disprezzo che trova le voci più mordenti e allusive e il gusto più realistico (*non donna di provincie, ma bordello*), al sarcasmo tanto più lampeggiante quanto più l'anima è irritata dinanzi ai sottili e perversi accorgimenti della mente umana (*tu ricca, tu con pace, e tu con senno*), in una gamma spirituale ricchissima, che trova la sua interna unità nel ritmo spezzato e variato dello stile per seguire più rapidamente il corso dei moti interni. "L'apostrofe *Ahi serva Italia* è tutta travolta da succedenti flutti di passioni; e per la pressura dei motivi la famosa pagina ci tocca più nel particolare che nell'intero svolgimento. Pagina oratoria, che in quelle circostanze val più di una raccolta armonia, non idonea ad accogliere la voce immediata del cuore, cioè la protesta del cittadino contro la forsennata politica del suo paese. Satira, ironia, sarcasmo guizzano e fremono per tutta l'apostrofe." In essa "gli elementi storici sono offerti da personaggi e avvenimenti contemporanei, collocati sul quadro della regione Italica che, nella fervida immaginazione, si rimpicciolisce per poter tutta dispiegarsi allo sguardo del Poeta, dall'una all'altra proda, dall'interno alle marine, sicché nulla sfugga al suo spirito indagatore e persecutore. Per questa capacità di sintesi storica e topografica... e per la luce apocalittica che scende dall'alto a percuotere i potenti e i responsabili e si protrae minacciosa nel futuro, l'apostrofe ha pur essa una suggestione biblica; poiché anche nella Bibbia c'è questa semplicità e ampiezza di visione: un occhio che guarda acuto, e una mente che giudica spietata" (Marzot).

L'apostrofe, la cui violenza trova riscontro solo in quella rivolta alla simonia della Chiesa nel canto XIX dell'*Inferno*, non è un semplice artificio stilistico, assunto per convenienza o per necessità didascalica. Essa trova la sua origine in una dimensione psicologica e fantastica, che l'anima di Dante acquista quando avverte più violento dentro di sé lo spirito di ribellione al suo tempo, quando l'orrore e il disgusto del presente sono così forti da "scuotere le sue fibre di uomo, di credente e di cittadino" (Marzot), dissolvendo ogni linguaggio piano e composto - perché insufficiente a restaurare l'ordine morale e politico a cui egli mira - in uno stile epico ricco, secondo l'osservazione del Marzot, del tremore e della agitazione di chi è posseduto dalla sua materia e vi si dibatte, e nello sforzo vittorioso la domina e la esprime. Il passaggio dal termine proprio *Italia* a quello figurato *fiera* e *giardin dello 'mperio*, (da *Roma* all'immagine della donna *vedova e sola*) avviene senza soluzione e senza sforzo, perché le "cose" sono investite di un nuovo significato e su di esse fantasticamente si muovono i pensieri e le passioni del Poeta: regioni e città diventano persone vive, bersagli animati della sua polemica in un discorso scorciato e vibrante, nel quale tuttavia resta la chiarezza di delineazione degli avvenimenti e dei problemi storici, dovendo gli uni e gli altri essere capiti e interpretati per potersi costituire come motivi di insegnamento.

Purgatorio VI, 10-12
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (a. 1450-1523) - (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

Canto VI

1 Quando si parte il gioco della zara,
colui che perde si riman dolente,
repetendo le volte, e tristo impara:

4 con l'altro se ne va tutta la gente;
qual va dinanzi, e qual di dietro il prende,
e qual da lato li si reca a mente:

7 el non s'arresta, e questo e quello intende;
a cui porge la man, più non fa pressa;
e così dalla calca si difende.

10 Tal era io in quella turba spessa,
volgendo a loro, e qua e là, la faccia,
e promettendo mi sciogliea da essa.

13 Quiv'era l'Aretin che dalle braccia
fiere di Ghin di Tacco ebbe la morte,
e l'altro ch'annegò correndo in caccia.

1. Quando si divide e si scioglie (*si parte*) il gruppo dei giocatori nel gioco dei dadi (*della zara*), il perdente resta solo e addolorato, tentando e ritentando nuove gettate (*repetendo le volte*), e malinconico (*tristo*) cerca di imparare (a far meglio per il futuro):

4. mentre tutti gli spettatori (*gente*) se ne vanno col vincitore (*con l'altro*); c'è chi gli va innanzi, e chi lo sollecita tirandogli l'abito alle spalle (*di dietro il prende*), e chi gli si raccomanda (*li si reca a mente*) standogli di fianco:

7. ma il vincitore non si ferma, e porge orecchio (*intende*) ora a questo, ora a quello; colui al quale tende la mano (dandogli qualche cosa), non insiste più (*più non fa pressa*): e in tal modo egli si difende dalla ressa.

Il Poeta allude a un gioco di dadi diffusissimo, benché vietato dagli statuti comunali, nel secolo XIV in tutta Italia (e in molte parti d'Europa), consistente nell'indovinare in anticipo i numeri che risultavano dalla combinazione di tre dadi gettati su un tavoliere, mentre intorno ai giocatori si affollavano i curiosi: una scena alla quale Dante avrà tante volte assistito sulla piazza del Mercato Vecchio di Firenze. Questa osservazione dal vero spiega il realismo dal ritmo vivace e incalzante di questa similitudine, staccando decisamente lo esordio del canto VI dal tono mestamente elegiaco con il quale terminava il canto precedente. La differenza tonale ha fatto osservare al Gentile che "la tragedia scende fino alla farsa", e al Momigliano che "l'immagine è lavorata come un pezzo a sé, con una scarsa aderenza al contesto". Tuttavia se la mescolanza di stili (tante volte osservata nell'*Inferno*) si giustifica con la libertà di cui il Poeta deve disporre per realizzare di volta in volta la sua ispirazione, la sua presenza anche nel *Purgatorio* non può essere motivo di stupore, anche perché "in Dante la preoccupazione della sintonia che diremo interna, qualitativa, delle comparazioni non è costante né preminente" (Mattalia). Inoltre, considerando l'importanza che il Poeta conferisce sempre agli esordi dei canti, non si può non vedere nella similitudine della zara il contrappunto alla solennità dell'episodio di Sordello e nello stesso tempo il richiamo al tema fondamentale della seconda cantica, la richiesta di preghiere: richiamo tanto più importante in quanto proviene da coloro che furono vittime della malvagità del mondo e che ora sono uniti al mondo solo dal sacro legame della preghiera.

10. Così mi trovavo io in mezzo a quella fitta schiera (*turba spessa*), guardando verso di loro ora a destra, ora a sinistra, e promettendo (di fare quanto ciascuno mi chiedeva) me ne liberavo.

13. Tra quelle anime c'era l'Aretino che fu ucciso ferocemente (*dalle braccia fiere... ebbe la morte*) da Ghino di Tacco, e l'altro (Guccio dei Tarlati) che anne-

16 Quivi pregava con le mani sporte
Federigo Novello, e quel da Pisa
che fe' parer lo buon Marzucco forte.

19 Vidi Conte Orso e l'anima divisa
dal corpo suo per astio e per inveggia,
com'e' dicea, non per colpa commisa;

22 Pier dalla Broccia dico; e qui proveggia,
mentr'è di qua, la donna di Brabante,
sì che però non sia di peggior greggia.

25 Come libero fui da tutte quante
quell'ombre che pregar pur ch'altri prieghi,
sì che s'avacci lor divenir sante,

28 io cominciai: «El par che tu mi nieghi,
o luce mia, espresso in alcun testo,
che decreto del cielo orazion pieghi;

31 e questa gente prega pur di questo:
sarebbe dunque loro speme vana,
o non m'è 'l detto tuo ben manifesto?»

34 Ed elli a me: «La mia scrittura è piana;
e la speranza di costor non falla,
se ben si guarda con la mente sana;

37 ché cima di giudicio non s'avvalla
perché foco d'amor compia in un punto
ciò che de' sodisfar chi qui si stalla;

gò mentre inseguiva (*correndo in caccia*) i nemici.

Dante inizia la rassegna delle anime dei morti violentemente con la figura di Benincasa da Laterina (nel territorio di Arezzo), famoso giureconsulto del XIII secolo. Mentre era vicario del podestà di Siena, condannò a morte uno zio e un fratello di Ghino di Tacco, un senese divenuto famoso "per la sua fierezza e per le sue ruberie" (Boccaccio - *Decamerone* X, II, 5), il quale si vendicò uccidendo Benincasa in una sala del tribunale a Roma.
L'altro ch'annegò correndo in caccia è Guccio dei Tarlati da Pietramala, appartenente a una famiglia ghibellina di

Purgatorio VI, 37-39

"Scala Paradisi" di San Giovanni Climaco. Min. bizantina - secolo X-XI. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Vat. Gr. 394 - f. 41 r; f. 41 v; f. 42 r)

Arezzo, vissuto nella seconda metà del '200: morì annegando nell'Arno, mentre combatteva contro i fuorusciti guelfi della famiglia dei Bostoli.

16. Qui pregava con le mani tese (*sporte*) Federigo Novello, e qui c'era Gano, (*quel da Pisa*), il quale dette al padre, il virtuoso (*buon*) Marzucco, l'occasione di mostrare la sua forza d'animo.

Federigo Novello dei conti Guidi fu ucciso nel 1289 o nel 1291 presso Bibbiena da uno dei Bostoli.
Quel da Pisa fu, secondo gli antichi commentatori, Farinata, figlio di Marzucco degli Scornigiani, e venne assassinato da un pisano suo concittadino; secondo gli ultimi studi si tratterebbe invece di Gano, un altro figlio di Marzucco, che fu fatto uccidere dal conte Ugolino nel 1287. Marzucco era entrato l'anno prima nell'ordine francescano, e dimostrò la sua forza d'animo sia nell'accettazione serena di quel dolore, sia nella decisione con la quale si oppose ad ogni tentativo di vendetta da parte dei suoi consorti: "e così ordinò poi che si fece la pace, ed elli volse baciare quella mano che avea morto lo suo figliuolo" (Buti).

19. Vidi il conte Orso e vidi pure colui che ebbe l'anima divisa dal suo corpo per odio (*astio*) e per invidia (*inveggia*), com'egli diceva, e non per colpa commessa;

22. voglio dire Pierre de la Brosse (*Pier dalla Broccia*); e riguardo a ciò (*qui*), mentre è ancora in vita (*mentr'è di qua*), la regina di Brabante provveda (*proveggia*) (in tempo a purificarsi del male commesso), onde per questo (*però*) non vada a far parte di una moltitudine (*greggia*) peggiore (di quella di cui fa parte Pierre de la Brosse, cioè fra i falsi accusatori della decima bolgia).

Orso degli Alberti, figlio del conte Napoleone, fu ucciso nel 1286 dal cugino Alberto, figlio del conte Alessandro. Continuava in tal modo la catena di odi e di vendette sanguinose che era iniziata con i padri di Orso e Alberto, che Dante ha posto nella Caina (*Inferno* XXXII, 41 sgg.).
Pierre de la Brosse, nato da umile famiglia, divenne medico alla corte di Francia al tempo di Luigi IX e di Filippo III l'Ardito, dal quale fu nominato gran ciambellano. Allorchè nel 1276 morì misteriosamente il primogenito di Filippo, Luigi, egli accusò Maria di Brabante, seconda moglie del re, di esserne responsabile per potere, in tal modo, assicurare il trono al proprio figlio Filippo il Bello. Attiratosi l'odio della regina, due anni dopo, durante la guerra tra la Francia e Alfonso X di Castiglia, fu accusato di tradimento e condannato a morte. Secondo alcuni antichi commentatori, invece, la regina lo avrebbe accusato di avere tentato di sedurla. Dante lo considera innocente e vittima, come Pier delle Vigne, dell'invidia, *morte comune, delle corti vizio* (*Inferno* XIII, 60).

25. Quando fui libero da tutte quelle anime che mi pregavano soltanto (*pur*) perchè inducessi altri a pregare per loro (*ch'altri prieghi*), in modo da affrettare (*s'avacci*) la loro purificazione,

28. io dissi a Virgilio: « Sembra (*el par*), o maestro, che in un passo del tuo poema (*in alcun testo*) tu neghi esplicitamente (*espresso*), che la preghiera possa mutare (*pieghi*) un decreto divino;

31. e queste anime soltanto per questo (*pur di questo*) pregano: la loro speranza sarebbe dunque vana, oppure non mi è ben chiaro il tuo testo? »

34. Ed egli mi rispose: « La mia espressione è chiara (*piana*); e la speranza di costoro non è fallace (*non falla*), se si medita bene con la mente sgombra da erronee opinioni (*con la mente sana*);

37. poichè la sublime altezza (*cima*) del giudizio divino non s'abbassa (*s'avvalla*) per il fatto che l'ardore di carità (di chi prega per costoro) porti a perfezione in un momento solo (*in un punto*) quell'espiazione a Dio dovuta (*ciò che de' sodisfar*) da chi ha in questo luogo la sua dimora (*qui si stalla*);

Quattro momenti del canto VI descritti in una miniatura di scuola probabilmente fiorentina della metà del secolo XIV.

40. e in quel passo dove feci questa affermazione (*dov'io fermai cotesto punto*), la mancanza dell'espiazione (*difetto*) non poteva essere corretta (*non s'ammendava*), con la preghiera (*per pregar*), perché essa era disgiunta da Dio (essendo fatta da pagani).

Dante ricorda la risposta che la Sibilla diede a Palinuro, il quale la pregava di essere traghettato oltre l'Acheronte pur non avendone diritto, in quanto era insepolto: "cessa di sperare che i decreti divini possano essere piegati con la preghiera" (*Eneide* canto VI, verso 376). Questa affermazione gli pare in contrasto con l'atteggiamento delle anime invocanti preghiere che possano modificare la legge divina, mentre Virgilio chiarisce il dubbio: la preghiera nel mondo pagano non era indirizzata al vero Dio, perciò essa non poteva offrire alcun aiuto, né sopperire ad alcuna mancanza (nel caso di Palinuro la mancanza di sepoltura), mentre la

40 e là dov'io fermai cotesto punto,
non s'ammendava, per pregar, difetto,
perché 'l priego da Dio era disgiunto.

43 Veramente a così alto sospetto
non ti fermar, se quella nol ti dice
che lume fia tra 'l vero e lo 'ntelletto:

46 non so se 'ntendi; io dico di Beatrice:
tu la vedrai di sopra, in su la vetta
di questo monte, ridere e felice».

49 E io: «Segnore, andiamo a maggior fretta,
ché già non m'affatico come dianzi,
e vedi omai che 'l poggio l'ombra getta».

preghiera cristiana soddisfa quanto richiede la sentenza divina, la quale resta immutabile, ma permette, con la sua misericordia, che venga completato, attraverso questo *foco d'amor*, il riscatto che è dovuto dall'anima del peccatore. Digressione oziosa secondo alcuni critici (Momigliano), secondo altri invece (Mattalia), è un interessante documento storico-culturale: esso infatti testimonia la lettura in chiave allegorica che veniva fatta delle opere classiche nel Medioevo, allorché gli interpreti, con squisite sottigliezze, cercavano "il punto d'incontro e di sutura tra la « favola » e la lettera del testo interpretato, e le verità «cristiane» che dall'una e dall'altro s'intendeva ricavare". Tuttavia questi versi costituiscono un'opaca pausa

meditativa condotta secondo uno stanco modulo didascalico (*el par che tu mi nieghi... la mia scrittura è piana*) che il Poeta tenta faticosamente di risollevare con la preziosità espressiva del verso 37, nella ricercata contrapposizione di *cima* a *s'avvalla*, riuscendo forse meglio a determinare il suo pensiero nell'improvviso lampeggiare di quel *foco d'amor* che dalla terra sembra innalzarsi per muovere *chi qui si stalla*.

43. Tuttavia non devi fermare il travaglio della tua mente di fronte a un dubbio così arduo, se non te lo dirà colei che farà da tramite (*lume fia*) tra la verità (sovrannaturale) e il tuo intelletto:

46. non so se mi comprendi: io intendo

(Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 72 r; f. 72 v; f. 74 r; f. 73 r)

anticipa quasi una visione paradisiaca (versi 47-48), davanti alla quale Dante assume un atteggiamento "così schietto e ingenuo che ha qualche cosa dell'infantile", compiendo "lui le parti che di solito fa Virgilio, stimolando alla fretta... affermando anche di non sentir più la fatica di prima, il che non è vero o è un effetto tutto psicologico dell'idea di veder Beatrice" (Porena). Con questo tratto umanissimo il Poeta dissipa la durezza narrativa dei versi precedenti, incentrando nella sua figura quello slancio d'ascesa che si manifesterà come desiderio di ordine morale e come forza di missione profetica nell'episodio di Sordello. Questa particolare prospettiva giustifica la dimensione strutturale e poetica della rassegna delle anime (versi 13-24), che, ben lontana dal voler "glorificare talune illustri casate toscane", come invece ritiene il Novati, profilava "a poco a poco l'immagine di una società profondamente corrotta, in cui è venuto

52 «Noi anderem con questo giorno innanzi»
rispuose, «quanto più potremo omai;
ma 'l fatto è d'altra forma che non stanzi.

55 Prima che sie là su, tornar vedrai
colui che già si cuopre della costa,
sì che' suoi raggi tu romper non fai.

58 Ma vedi là un'anima che posta
sola soletta inverso noi riguarda:
quella ne 'nsegnerà la via più tosta».

61 Venimmo a lei: o anima lombarda,
come ti stavi altera e disdegnosa
e nel mover delli occhi onesta e tarda!

meno ogni senso di ordine e di giustizia: prepotenza di tiranni e di briganti, guerre di comuni e di partiti, smania di dominio e di ricchezza che acquisce fino al delitto le rivalità familiari, invidie e calunnie cortigiane" (Sapegno), spingendo il Poeta "a riprendere in esame le cause profonde di questa ingiustizia e di questo disordine sociale".

parlare di Beatrice: tu la vedrai in alto, sulla vetta di questo monte, sorridente e felice».

49. E io gli dissi: «Signore, camminiamo più in fretta, perché ora non sento più la fatica come prima, e vedi ormai che il monte (essendo le prime ore del pomeriggio) proietta (*getta*) la sua ombra».

52. Egli rispose: «Continueremo ormai a salire finché dura il giorno, quanto più potremo; ma la realtà è diversa da quello che tu giudichi (*stanzi*).

Virgilio, che aveva terminato la sua spiegazione esortando il discepolo a completare la chiarificazione offertagli dalla ragione con quella che farà Beatrice, quale simbolo della teologia,

55. Prima che tu giunga sulla vetta, vedrai sorgere più volte il sole (*colui*) che ora già si nasconde (*si cuopre*) dietro la costa del monte (*della costa*), cosicché tu non interrompi più i suoi raggi (proiettando la tua ombra).

58. Ma vedi là quell'anima che sta tutta

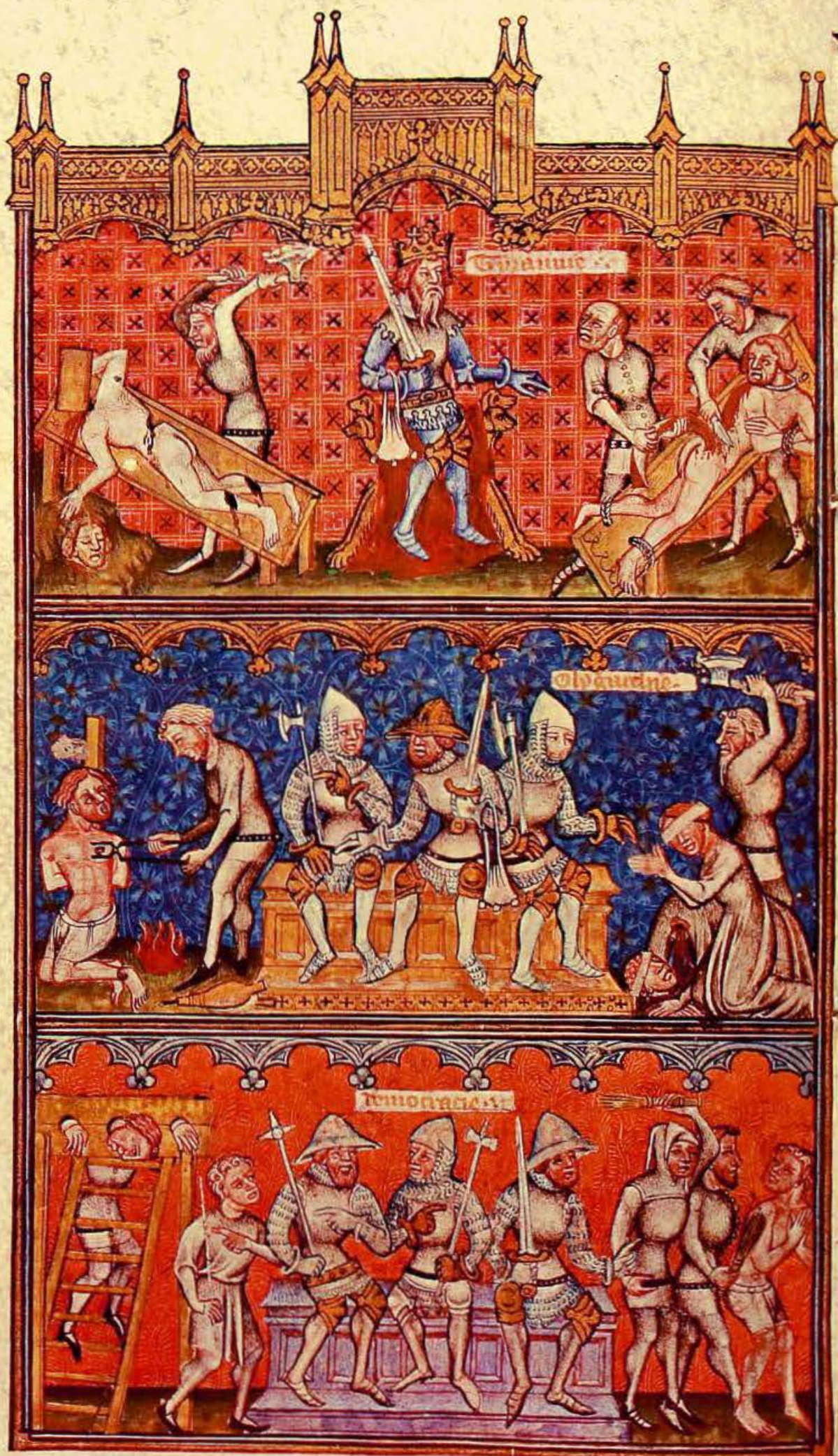
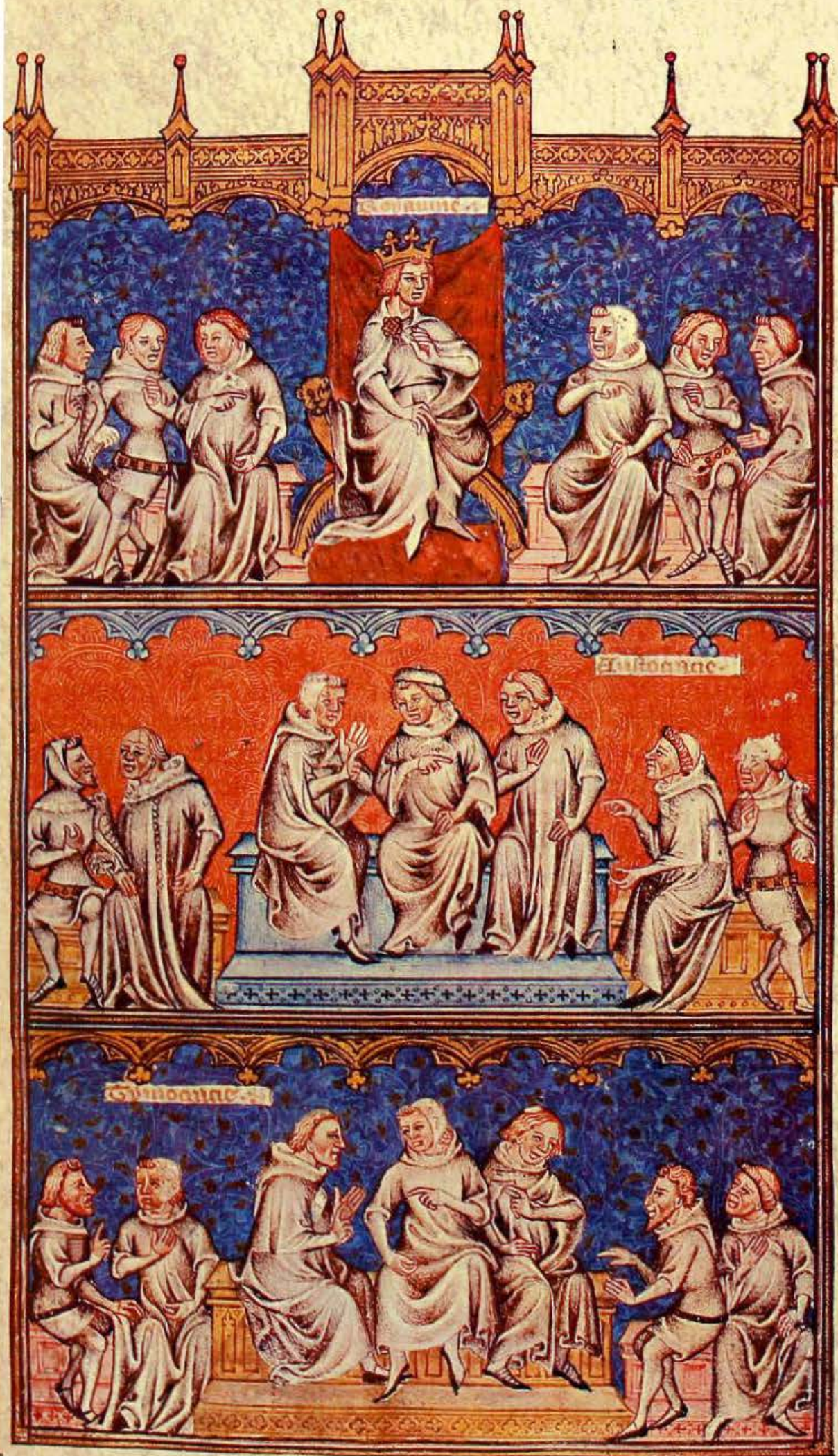
sola e che guarda insistentemente (*riguarda*) verso di noi: essa ci mostrerà la via più breve (*tosta*) ».

Quella che appare è l'anima di Sordello da Goito (nel Mantovano), nato da una famiglia di nobiltà campagnola all'inizio del '200. Fu il più famoso fra i trovatori italiani e Dante nel *De Vulgari Eloquentia* (I. XV. 2) loda grandemente la sua poesia. Dapprima visse alla corte di Riccardo di San Bonifacio, signore di Verona, la cui moglie, Cunizza da Romano, celebrò nei suoi versi. Tra il 1224-1226 rapì o favorì la fuga di Cunizza dalla casa del marito, e fu costretto a riparare nella Marca Trivigiana; ma dovette ben presto, in seguito ad altre non chiare vicende, rifugiarsi alla corte di Raimondo Berlinghieri, in Provenza. Passò poi al servizio di Carlo d'Angiò, seguendolo nella spedizione in Italia contro Manfredi e ricevendo in feudo alcune località dell'Abruzzo. Morì intorno al 1270.

Uno dei motivi principali per cui Dante lo ha scelto come protagonista dell'episodio che si apre, è da vedersi in due componimenti poetici di Sordello, il *Compianto* per la morte di ser Blacatz, in cui sottopone a severo e spregiudicato giudizio i re e i principi del suo tempo, e il poemetto *Ensenhamen* d'onor, nel quale rimprovera quei ricchi e quei potenti che si sono allontanati dalle leggi di cortesia e di virtù proprie del mondo cavalleresco. A buon diritto perciò, isolata dalle altre anime della "valletta fiorita", la sua figura in questo canto può offrire l'occasione di criticare il disordine politico del mondo e nel canto successivo la sua voce può indicare e giudicare i potenti della terra.

61. Ci avviammo verso di lei: o anima lombarda, come te ne stavi altera e sdegnosa e com'eri dignitosa (*onesta*) e grave (*tarda*) nel muovere i tuoi occhi!

64. Essa non ci diceva nulla, ma ci lasciava avanzare (*gir*), seguendoci solo con lo sguardo attento (*sguardando*) come un leone quando si riposa.

67. Soltanto (*pur*) Virgilio le si avvicinò, pregandola che ci indicasse la strada migliore per salire (*miglior salita*); ed essa non rispose alla sua domanda.

70. ma chiese notizie (*c'inchiese*) sulla nostra patria e sulla nostra condizione (*vita*); e mentre la mia dolce guida cominciava a dire: «Mantova...», quell'ombra, tutta solitaria e raccolta (*romita*) in se stessa,

73. si levò (*surse*) dal luogo dove stava prima protendendosi verso di lui, dicendo: «O mantovano, io sono Sordello, della tua stessa terra!»; e si abbracciavano l'un l'altro.

Tutta la critica romantica ha visto in Sordello la figura stessa dell'Alighieri, ardente di amor di patria, cercando nell'atteggiamento e nel gesto del trovatore mantovano l'atteggiamento e il gesto del Poeta fiorentino. Ma se grande fu la simpatia "che Dante, poeta ed esule, errabondo di corte in corte, dovette sentire per questo poeta, protagonista di una fortunosa vicenda biografica, uomo di corte e pur ardito giudice di re e principi" (Mattalia), evidenziare i punti di contatto non significa dimenticare la sapientissima costruzione poetica della sua figura. La solitudine e il silenzio del paesaggio al tramonto - secondo l'osservazione del Momigliano - si legano con la solitudine e il silenzio di Sordello, accrescendone la solennità, avvertendo che la vita del personaggio procede tutta da una concentrazione spirituale, da una tensione (o anima *lombarda*, come *ti stavi altera e disdegnosa*), la quale chiude nell'intimo questa immagine statuaria "più sbozzata forse che accuratamente scolpita" (Novati) e che rivelerà la sua violenza nel gesto improvviso, animando esteriormente il suo

Il pensiero medievale intorno allo Stato e alle diverse forme di governo è illustrato in queste due miniature tratte da un codice nel quale Nicole Oresme ha tradotto in francese la "Politica" di Aristotile.

Min. parigina - a. 1372 - (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 11201-11202 - f. 1 v; f. 2 r)

dramma. Il Croce ha definito Sordello il Farinata del *Purgatorio*, puntualizzando la stessa imponenza fisica e la stessa grandezza morale e politica, ma "in Farinata non c'è raccoglimento bensì un imporsi per mezzo di sentimenti umani violenti, e un proceder per spigoli del discorso e un intervallar frequente di pause... qui è una solennità pacata che irradia una luce la quale ha in sé una forza nascosta d'attrazione: la poesia di Sordello si scioglie in un impeto di calore affettivo, il quale è il termine di quella sua chiusa interiorità che l'ha fatta maestosa. Per questo il moto espressivo ha una caratteristica apertura, ed entro questo tono il canto si sviluppa nell'invettiva all'Italia, che è oratoria retta da sostenutezza sentimentale ed espressiva" (Malagoli).

76. Ahi, schiava Italia, albergo (*ostello*) di dolori, nave senza pilota nel mezzo d'una immane tempesta, non più signora (*donna*) di popoli, ma luogo di turpitudine (*bordello*)!

79. Quell'anima nobile (*gentil*) lì, nel purgatorio, fu così pronta (*presta*) a far festa al suo concittadino, solo al sentire il dolce suono del nome della sua terra;

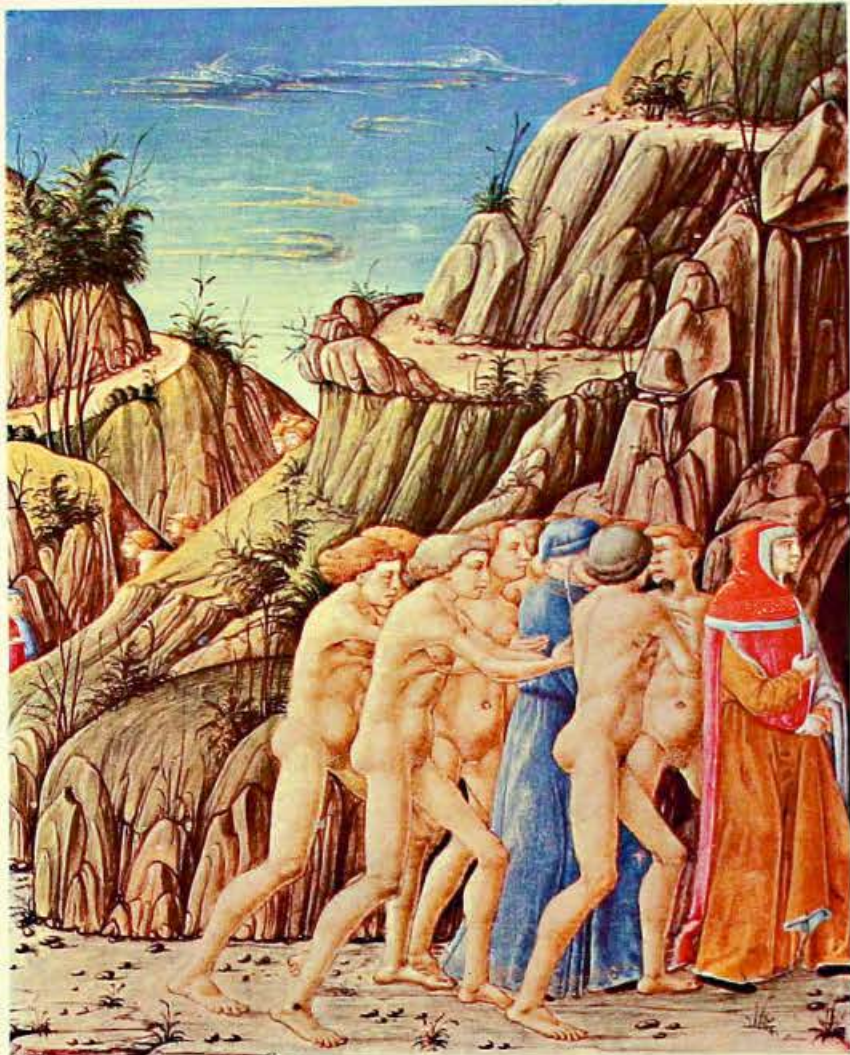
82. mentre ora dentro i tuoi confini (*in te*) non sanno stare senza guerra i tuoi abitanti, e quelli che sono chiusi (*serra*) entro le mura e il fossato (d'una stessa città) si dilaniano (*si rode*) l'un l'altro.

85. Guardati, infelice, intorno cominciando dalle coste (*dalle prode*) del mare che ti circonda, e osserva poi il tuo territorio interno (*seno*), e vedi se ti riesce di trovare una regione sola (*alcuna parte*) che goda pace.

Dante con le anime dei morti violentemente.

La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 109 r)

Termini pregnanti di significato politico o giuridico e metafore di larga analogia, espressioni di pacata dolcezza e immagini di aspra violenza contraddistinguono la prima parte dell'invettiva, che secondo il Gentile si svolge in quattro motivi: "apostrofe all'Italia lacerata dalle fazioni, dimentica delle sacre leggi pacificatrici dell'Impero (versi 76-96); apostrofe all'imperatore tedesco distratto, immemore, negligente del suo divino mandato (versi 97-117); invocazione di Dio, che solo conosce le ragioni e i fini del disordine politico e sociale che permette (versi 118-126); invettiva ferocemente sarcastica contro Firenze: la grande inferma (versi 127-151)".

L'aggettivo *serva* richiama molteplici passi della *Monarchia*, dove il concetto di servitù, nel campo morale, è legato al peccato, nel campo politico, alla mancanza di leggi, essendo veramente libero solo chi vive secondo la legge morale e politica. Già nel *Convivio* (IV, IV, 5) la *nave* è figura della comunità, dello Stato, in cui un potere supremo unifica le funzioni e le suddivisioni dei singoli, mentre in una glossa del *Corpus Iuris Civilis* (la famosa raccolta di leggi fatta fare da Giustiniano) l'Italia viene chiamata "*non... provincia sed domina provinciarum*", non semplice provincia, ma prima fra tutte le provincie. Dopo il primo furore biblico, lo sguardo del Poeta ritorna al gruppo di Virgilio e di Sordello, uniti dal vincolo dell'amor di patria anche nell'oltretomba, mentre in Italia ogni comunità civile si è sfaldata, effetto ultimo e più grave del disordine politico che dilaga nella penisola. Balza evidente da questa requisitoria "la idea e il sentimento di patria, come elemento primo e assoluto di fusione o di conciliazione o di caldi incontri, al di sopra di ogni distinzione e considerazione. A Farinata Dante, per il convegno di Empoli, ha perdonato in parte Montaperti, pesando sulla giusta bilancia il bene e il male, ma non ha forse dimenticato di esserne stato accolto col moto sopracciliare di nobilesco disdegno proprio di chi ama segnare, socialmente e politicamente, le distanze. Si può osservare che l'esempio offerto da Virgilio e Sordello è di amor patrio regionale o municipale, non nazionale, come amarono vedere gli interpreti dell'Ottocento: la requisitoria di Dante, in effetti, che per questo riprende e inquadra in una prospettiva più ampia il motivo politico del VI canto dell'*Inferno*, (dramma di Firenze), corre sul binario-motivo del disordine generale dovuto alla carenza dell'autorità imperiale, estesosi fino ad alterare e dissociare le fibre delle collettività comunali. E dall'indicazione delle cause generali (carenza dell'autorità imperiale; degradazione, apportatrice di confusione, del magistero spirituale della Chiesa) la spietata e dura diagnosi procede, esemplificando, fino a concludersi con l'amaro-sardonico elogio di Firenze, esempio quintessenziale di feroce lacerazione e di instabilità politica. Altro e diretto punto di raccordo col VI dell'*Inferno*" (Mattalia).

64 Ella non ci dicea alcuna cosa,
ma lasciavane gir, solo sguardando
a guisa di leon quando si posa.

67 Pur Virgilio si trasse a lei, pregando
che ne mostrasse la miglior salita;
e quella non rispuose al suo dimando,

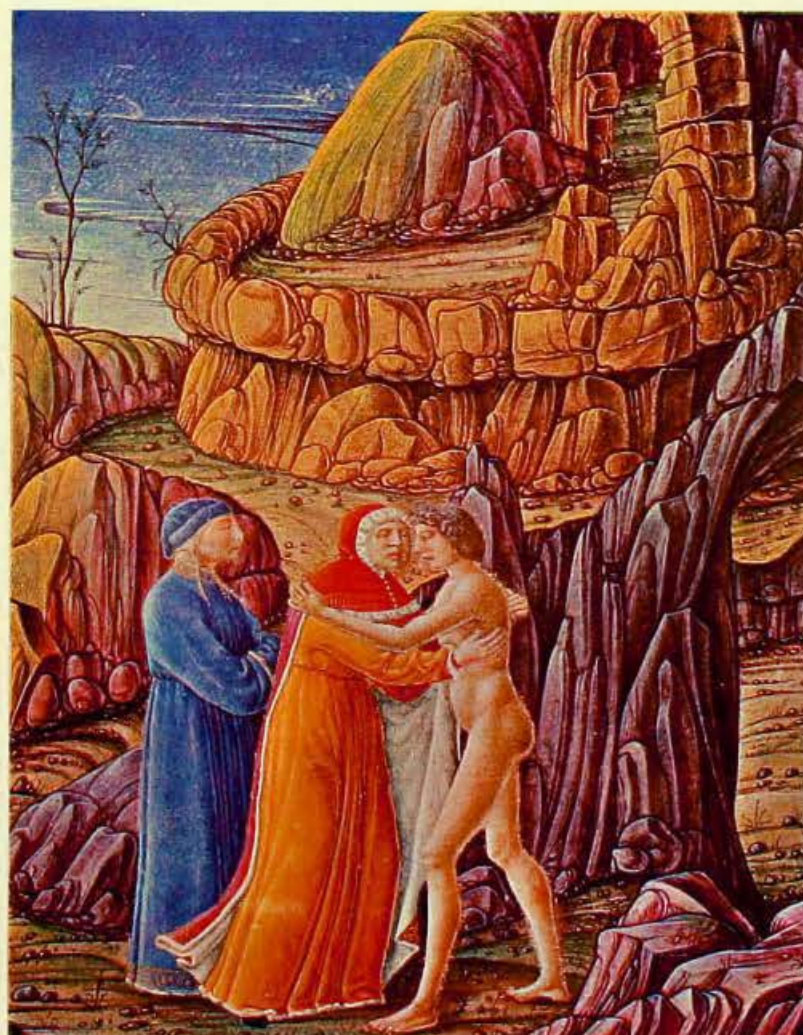
70 ma di nostro paese e della vita
c'inchiese; e 'l dolce duca incominciava
«Mantova ...», e l'ombra, tutta in sé romita,

73 surse ver lui del loco ove pria stava,
dicendo: «O Mantovano, io son Sordello
della tua terra!»; e l'un l'altro abbracciava.

76 Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave sanza nocchiere in gran tempesta,
non donna di provincie, ma bordello!

79 Quell'anima gentil fu così presta,
sol per lo dolce suon della sua terra,
di fare al cittadin suo quivi festa;

82 e ora in te non stanno sanza guerra
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
di quei ch'un muro ed una fossa serra.

85 Cerca, misera, intorno dalle prode
le tue marine, e poi ti guarda in seno,
s'alcuna parte in te di pace gode.

L'incontro di Dante e Virgilio con Sordello.

La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese- a. 1474-1482 (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 111 v; f. 112 r)

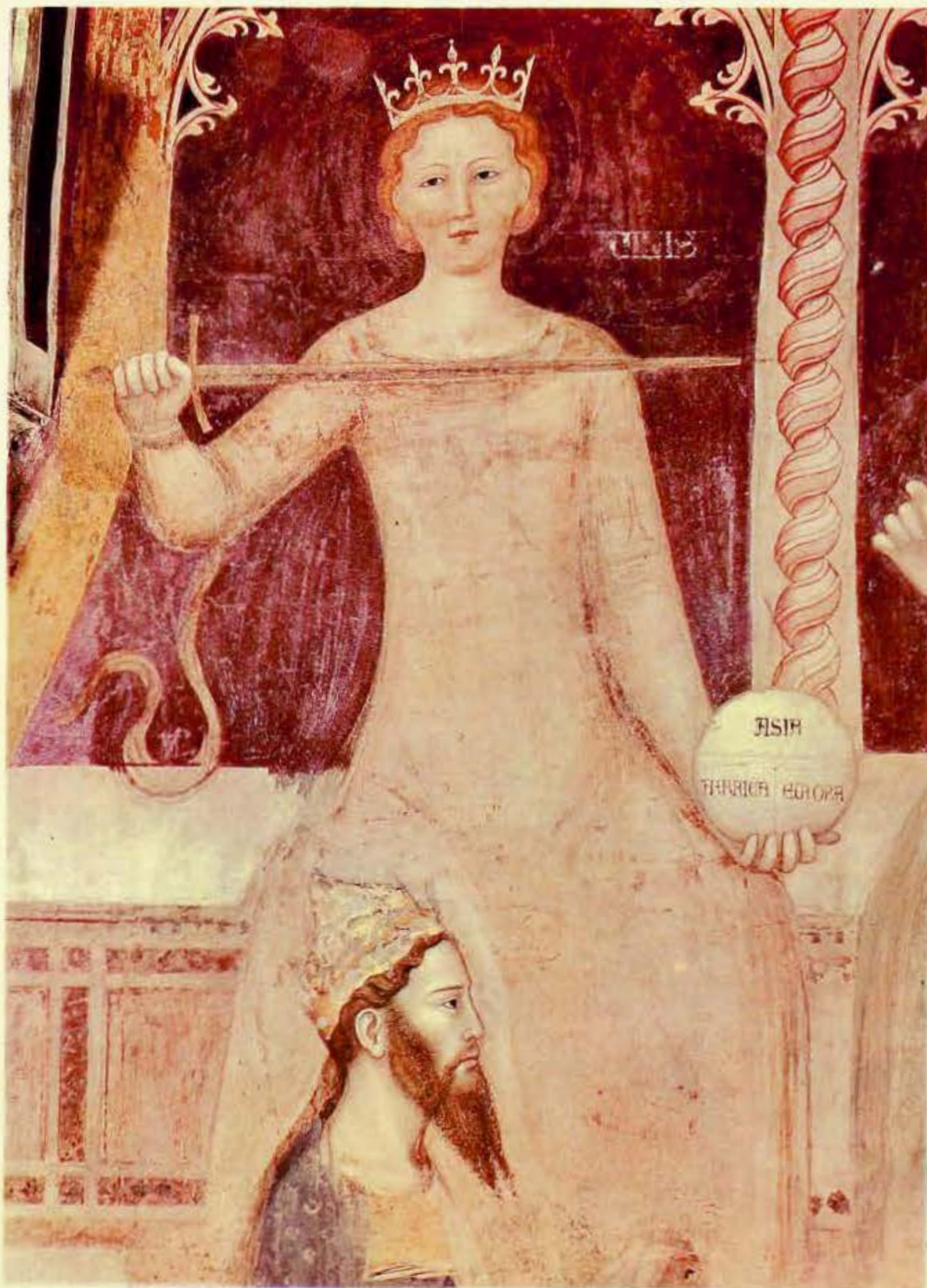
Purgatorio VI, 88-89

Da: "La Glorificazione della Sapienza" di Andrea di Bonaiuto: l'allegoria del diritto civile con la figura di Giustiniano. (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

88. A che è servito che Giustiniano ti abbia aggiustato il freno del vivere civile (con le leggi) se ora non hai in sella (*se la sella è vota*) l'imperatore (che fa osservare le leggi)? Senza questo freno oggi la tua vergogna sarebbe minore (perché un popolo senza leggi non è colpevole della sua anarchia).

91. Ahi, gente di Chiesa, che dovresti dedicarti solo a opere di pietà (*esser devota*), e lasciar sedere l'Imperatore (*Cesare*) sulla sella (a esercitare l'autorità civile), se comprendi rettamente quello che Dio ti ha prescritto (*ti nota*).

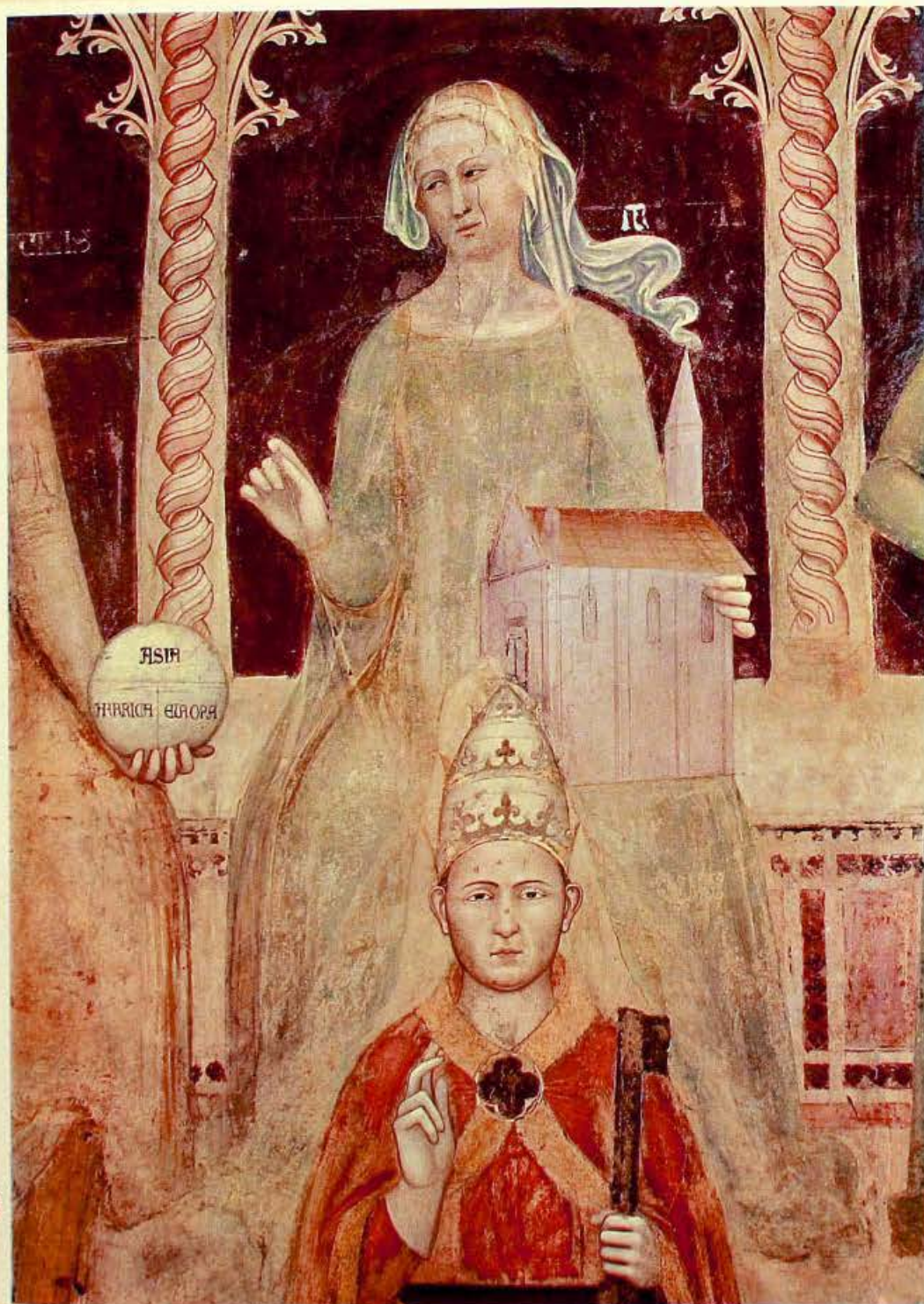
94. osserva come questa cavalla (*fiera*) è diventata ribelle (*fatta fella*) per il fatto che non è guidata e domata (*corretta*) dagli speroni (*sproni*) dell'imperatore, da quando hai preso in mano la sua briglia (*predella*).

La missione che Dante si è proposto è una missione di salvezza spirituale e insieme di salvezza terrena, essendo la prima, nel suo pensiero, legata alla seconda, cioè alla efficiente ricostituzione dell'Impero, che, solo, può garantire all'umanità la pace e la giustizia di cui essa ha bisogno al fine di conseguire la felicità temporale: questa, eliminando ogni odio e divisione e aiutando l'uomo ad esplicare le sue virtù, crea le premesse della felicità eterna. Giustiniano (imperatore d'Oriente dal 527 al 565), riordinando il diritto romano nel suo *Corpus Iuris* (base di tutta la dottrina giuridica del medioevo), e costituendolo fondamento di ogni vivere civile, aveva voluto essere "lo cavalcatore de la umana volontade. Lo quale cavallo come vada sanza lo cavalcatore per lo campo assai è manifesto, e spezialmente ne la misera Italia, che sanza mezzo alcuno a la sua governazione è rimasa!" (*Convivio* IV, IX, 10). Quello, però, che ha concorso grandemente alla rovina dell'auto-

88 Che val perché ti racconciasse il freno
Iustiniano se la sella è vota?
Sanz'esso fora la vergogna meno.

91 Ahi gente che dovresti esser devota,
e lasciar seder Cesare in la sella,
se bene intendi ciò che Dio ti nota,

94 guarda come esta fiera è fatta fella
per non esser corretta dalli sproni,
poi che ponesti mano alla predella.

97 O Alberto tedesco ch'abbandoni
costei ch'è fatta indomita e selvaggia,
e dovresti inforcar li suoi arcioni,

Purgatorio VI, 91-93
Da: "La Glorificazione della Sapienza" di Andrea di Bonaiuto: l'allegoria del diritto canonico con la figura di Bonifacio VIII. (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

rità imperiale è stato l'intervento in campo temporale della Chiesa, che ha violato l'ordine esplicito di Cristo (*Matteo* XXII, 21; *Giovanni* XVIII, 36).

97. O Alberto d'Asburgo, che abbandoni a se stessa questa cavalla (*costei*) divenuta indomita e selvaggia, mentre dovresti inforcare i suoi arcioni,

100. scenda dal cielo (*dalle stelle caggia*) una giusta punizione (*giusto giudicio*) sopra te e la tua stirpe (*sovra 'l tuo sangue*), e sia una punizione inaudita e chiara (*novo e aperto*), e tale che il tuo successore ne concepisca timore (*temenza n'aggia*)!

103. Perché tu e il padre tuo, tutti presi (*distretti*) dalla cupidigia degli interessi della Germania (*di costà*), avete tollerato (*sofferto*) che l'Italia, il giardino dell'impero, fosse devastata (*diserto*).

Alberto I d'Asburgo fu imperatore dal 1298 al 1308 e assorbito, come un tempo il padre Rodolfo I, dalle preoccupazioni del regno tedesco, trascurò la situazione politica italiana, sempre più complessa e caotica. Su di loro il Poeta invoca la vendetta divina che, nell'interpretazione della maggior parte dei commentatori, si sarebbe abbattuta con la morte precoce di Rodolfo, figlio primogenito di Alberto (giugno 1307) e con la morte dello stesso Alberto (ucciso nel giugno 1308), il cui successor fu Arrigo VII.

106. Vieni a vedere, o uomo senza interesse (*sanza cura*), i Montecchi e i Cappelletti, i Monaldi e i Filippeschi: quelli ormai vinti (*tristi*), e questi pieni di timore (*con sospetti*)!

109. Vieni, o uomo crudele, vieni a vedere le umiliazioni e le difficoltà (*la pressura*) della tua nobiltà (*de' tuoi gentili*), e poni rimedio alla sua rovina; e vedrai Santafiora come è tranquilla!

100 giusto giudicio dalle stelle caggia
sovra 'l tuo sangue, e sia novo e aperto,
tal che 'l tuo successor temenza n'aggia!

103 Ch'avete tu e 'l tuo padre sofferto,
per cupidigia di costà distretti,
che 'l giardin dello 'mperio sia diserto.

106 Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,
Monaldi e Filippeschi, uom sanza cura:
color già tristi, e questi con sospetti!

109 Vien, crudel, vieni, e vedi la pressura
de' tuoi gentili, e cura lor magagne;
e vedrai Santafior com' è secura!

Purgatorio VI, 124-125
Il ciclo di affreschi che Ambrogio Lorenzetti dipinse fra il 1338 e il 1339 nella sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena può essere considerato una esposizione sistematica della dottrina politica medievale. L'"Allegoria del Cattivo Governo" presenta, come personificazione dell'oppressione, la figura del tiranno circondato dalle immagini dell'avarizia, superbia e vanagloria.

"Allegoria del Cattivo Governo" di Ambrogio Lorenzetti (? - c. 1348) - (con particolare). (Siena, Palazzo Pubblico)

112 Vieni a veder la tua Roma che piagne
vedova e sola, e dì e notte chiama:
«Cesare mio, perché non m'accompagne?»

115 Vieni a veder la gente quanto s'ama!
e se nulla di noi pietà ti move,
a vergognar ti vien della tua fama.

118 E se licito m'è, o sommo Giove
che fosti in terra per noi crucifisso,
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?

121 O è preparazion che nell'abisso
del tuo consiglio fai per alcun bene
in tutto dell'accorger nostro scisso?

112. Vieni a vedere la tua Roma che piange nella sua solitudine e vedovanza, e giorno e notte invoca: «O mio re (Cesare), perché mi abbandoni?».

115. Vieni a vedere come la gente d'Italia si vuol bene! e se non vi è alcun sentimento di pietà verso di noi che ti possa commuovere (*ti move*), vieni a cogliere la vergogna del discredito (che ti sei procurato con il tuo disinteresse).

Dante presenta in sintesi la situazione di colei che dovrebbe essere, in quanto culla della civiltà romana e sede della cattedra di Pietro, il *giardin* dell'Europa. Non si sa se il Poeta indichi in questi versi famiglie della stessa città in lotta fra loro o famiglie ghibelline di città diverse. Secondo le ultime ricerche storiche, tuttavia, il nome di Montecchi e di Cappelletti indicava nel '300 non le due famiglie veronesi nemiche, ma il partito imperiale e quello anti-imperiale, il primo già battuto, il secondo

124 Ché le città d'Italia tutte piene
son di tiranni, e un Marcel diventa
ogni villan che parteggiando viene.

127 Fiorenza mia, ben puoi esser contenta
di questa digression che non ti tocca,
mercé del popol tuo che si argomenta.

130 Molti han giustizia in cuore, e tardi scocca,
per non venir sanza consiglio all'arco;
ma il popol tuo l'ha in sommo della bocca.

133 Molti rifiutan lo comune incarco;
ma il popol tuo sollicito risponde
sanza chiamare, e grida: «I' mi sobbarco!»

136 Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde:
tu ricca, tu con pace, e tu con senno!
S'io dico ver, l'effetto nol nasconde.

ormai incapace di dominare i signori delle diverse città. Mentre questa è la situazione nell'Italia settentrionale, nell'Italia centrale, a Orvieto, ferve la lotta fra i Monaldi guelfi e i Filippeschi ghibellini, ormai prossimi alla rovina, che ha già fatto scomparire, di fronte all'incalzare dei Comuni, tutte le famiglie che reggevano feudi imperiali (versi 109-110), fra le quali anche gli Aldobrandeschi, signori di Santafiora, nella zona di Monte Amiata.
La degradazione dell'Italia è totale e trascina con sé anche Roma, la città imperiale, la cui immagine di desolazione e di abbandono richiama un versetto delle *Lamentazioni* di Geremia (I, 1) sulla distruzione di Gerusalemme.

118. O Cristo (sommo *Giove*) che sulla terra fosti per noi crocifisso, se ciò mi è permesso, ti chiedo: la tua giustizia (*giusti occhi*) si è rivolta altrove?

121. Oppure nell'abisso della tua sapienza (*consiglio*) permetti tutto questo in preparazione di qualche bene totalmente inaccessibile (*scisso*) al nostro intelletto (*dell'accorger nostro*)?

124. Poiché le città d'Italia sono tutte piene di tiranni, e qualsiasi villano che diventa capo di una fazione (*che parteggiando viene*) assume di fronte all'impero l'atteggiamento di un Marcello (appartenente al partito pompeiano e console nel 50 a. C., fu acerrimo nemico di Cesare).

127. Tu, Firenze mia, puoi proprio esser lieta di questa digressione che non ti sfiora, grazie al tuo popolo che s'ingegna per il tuo bene (*si argomenta*).

"All'indignazione e al pathos sottentrano nuovamente l'ironia e il sarcasmo; come se, toccando di Firenze e accostandosi alla ragione più intima e segreta della sua pena, il Poeta si sforzasse di allontanare da sé ogni impulso di compassione e di giustificazione; ma alla fine la pietà, lungamente trattenuta, prevale e l'invettiva torna a risolversi in elegia." (Sapegno)

130. Molti (in altre città) hanno in cuore il senso della giustizia, eppure lentamente si manifesta (*scocca*), per non essere espresso sconsideratamente (*per non venir sanza consiglio all'arco*); invece il tuo popolo ha sempre la giustizia sulle labbra.

133. Molt. (altrove) rifiutano le cariche pubbliche (*lo comune incarco*); invece il tuo popolo senza essere chiamato (*sanza chiamare*) risponde sollecito, gridando: «Io sono pronto ad accettare il grave peso delle cariche (*sobbarco*)!»

136. Ora rallegrati, perché ne hai proprio

Da "Poëmata" di Convenevole da Prato: allegoria dell'Italia (a sinistra); allegoria di Roma (a destra).
Min. toscana - a. 1335-1340.
(Londra, British Museum - Ms. Royal 6. E. IX - f. 11 r; f. 11 v)

139 Atene e Lacedemona, che fenno
l'antiche leggi e furon sì civili,
fecero al viver bene un picciol cenno

142 verso di te che fai tanto sottili
provedimenti, ch'a mezzo novembre
non giugne quel che tu d'ottobre fili.

145 Quante volte, del tempo che rimembre,
legge, moneta, officio e costume
hai tu mutato e rinovate membre!

148 E se ben ti ricordi e vedi lume,
vedrai te somigliante a quella inferma
che non può trovar posa in su le piume,

151 ma con dar volta suo dolore scherma.

motivo (*hai ben onde*): tu sei ricca, tu sei in pace, tu sei saggia! I fatti (*l'effetto*) dimostrano (*noi nasconde*) la verità che io affermo.

139. Atene e Sparta (*Lacedemona*), che fecero (*fenno*) le antiche leggi ed ebbero una civiltà tanto elevata, riguardo a una ordinata vita civile fecero appena un insignificante tentativo (*cenno*)

142. in confronto di te che decidi provvedimenti tanto ingegnosi e fragili (*sottili*), che quello che escogiti (*fili*) in ottobre non giunge alla metà di novembre.

145. Quante volte, in questi ultimi anni (*del tempo che rimembre*), hai cambiato leggi, moneta, cariche (*officio*) e costumi e hai rinnovato (secondo il prevalere delle fazioni e il susseguirsi degli esili) i tuoi cittadini (*membre*)!

148. E se ti ricordi bene e non sei completamente cieca (*vedi lume*), ti scoprirai somigliante a quell'inferma che non riesce a trovare riposo (*posa*) nemmeno giacendo sulle piume,

151. e voltandosi e rivoltandosi (*con dar volta*) sui fianchi, cerca invano di fare schermo (*scherma*) al suo dolore.

Purgatorio, Canto VII

Sordello, dopo il primo momento di commozione nell'udire il nome della patria, vuole notizie precise sui due pellegrini: Virgilio risponde rivelando la propria identità al poeta mantovano, che si rivolge allora a lui chiamandolo gloria de' Latin. *Dopo aver spiegato che il loro viaggio è permesso da Dio e che egli proviene dal limbo, Virgilio chiede la strada più breve per giungere al vero purgatorio, ma Sordello ricorda che la legge del mondo della penitenza vieta di salire il monte durante la notte. Occorrerà cercare un luogo dove attendere l'alba. I tre poeti si avviano verso la "valletta fiorita", dove si trovano i principi negligenti, coloro che, troppo presi dalle cure mondane, si pentirono solo alla fine della vita. Circondati da una natura splendente di fiori e di profumi, essi cantano l'inno* « Salve, Regina », *mentre Sordello, rimanendo sull'orlo della valle, indica ai due pellegrini i personaggi più noti: l'imperatore Rodolfo d'Asburgo, al quale Dante rivolge la accusa di avere trascurato la situazione politica italiana, Ottocaro II di Boemia, Filippo III di Francia, Enrico I di Navarra, Pietro III d'Aragona con il figlio Pietro, Carlo I d'Angiò, Arrigo III d'Inghilterra, Guglielmo VII di Monferrato. Sottolinea infine la degenerazione dei loro discendenti, perché raramente la virtù si tramanda di padre in figlio, volendo Dio che tutti capiscano che essa non si riceve per eredità, ma proviene direttamente dal cielo.*

INTRODUZIONE CRITICA

Nell'invettiva all'Italia l'interna armonia delle venticinque terzine - che si frangono di continuo in immagini e in quadri che mutano rapidamente con una sottile gradazione di tempi e di tensione emotiva - è acquisita attraverso l'eliminazione di ogni sosta narrativa e di ogni tessuto ragionativo, mediante una sorta di impulso drammatico, che nasce non più da un attaccamento doloroso e polemico alle proprie vicende terrene, allontanate anzi nell'ansia di rinnovamento spirituale, ma dalla coscienza di una investitura conferita dalla fede e perciò di origine straordinaria. Ed è questo impulso drammatico, spogliato delle sue forme più agitate e dure, e venato di una profondissima malinconia, che sorregge nel canto settimo la rassegna dei principi. La domanda apparentemente blasfema dal Poeta rivolta a Dio (*son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?*) aveva denunciato, accanto all'indignazione, una stanchezza estrema di fronte al dilagare del male, un confidente abbandono non nelle risorse umane per una, sia pure lontana, rinascita, ma nella invocazione del soccorso divino, anch'esso però proiettato in un momento lontano nel tempo: *o è preparazion... per alcun bene?* Non la fede vacilla in lui, ma la speranza di vedere realizzato, di fronte alla violenza di quel male, il sogno di un'Italia *giardin dello 'mperio*, di una Roma non più *vedova e sola*, di una Firenze veramente *ricca... con pace... con senno*. L'inno liturgico del canto settimo, « *Salve, Regina* », invocante l'intervento divino per la debolezza umana, conclude questo momento di meditazione politica, perché l'animo, raggiunta una sfera tutta ideale e sicuro ormai nella presenza di un provvidenziale soccorso, si accinge a contemplare l'ordine in un mondo più vero e più alto, trovando, nel gruppo dei potenti della terra, non il motivo per una nuova, dura protesta dinanzi a ciò che l'intelletto umano non sopporta, perché lo ritiene assurdo, ma la disposizione ad una mitezza di giudizio di fronte a chi la giustizia divina ha già reso consapevole del male compiuto.

L'animo del Poeta, che sembrava essersi allontanato non dallo slancio di purificazione e di ascesa che lo guida nella seconda cantica - e che gli ha dettato il movimento polemico e l'urgenza irrequieta dell'apostrofe - ma dalla intonazione elegiaca con la quale viene costruendo le caratteristiche del secondo regno, gravita di nuovo verso la preghiera. Recupera attraverso la pietà liturgica della « *Salve, Regina* », la coscienza di appartenere a quella società che aveva respinto da sé in un momento di ribellione, e, attraverso la malinconia della sera e il divieto di salire lungo il monte senza la luce, il senso della instabilità umana che colpisce Dante e le anime penitenti nella certezza di un esilio dalla vera patria. Il colloquio fra Virgilio e Sordello, la descrizione della "valletta", il momento liturgico, la rappresentazione dei principi non sono episodi distinti, capaci di spezzare l'unità del canto, anche se spesso l'indagine dei critici ha voluto farlo - rivelando come punto chiave ora l'esaltazione di Virgilio da parte del trovatore mantovano ora la continuazione del tema politico del canto precedente come vagheggiamento di un'ideale concordia fra i signori sotto la guida dell'imperatore (*colui che più siede alto*) - laddove i motivi si svolgono gli uni dagli altri con perfetta dipendenza. L'immagine di Sordello, esaurito il suo motivo poetico vitale - *surse ver lui del loco ove pria stava* - sfuma nel contrappunto alla figura di Virgilio, la cui dolente rievocazione dello stato spirituale del limbo imposta un pacato discorrere che gradua il passaggio dallo stile dell'invettiva a quello della rassegna. Ed è ancora il poeta latino con le sue domande che porta Sordello, nello spiegare la legge del purgatorio intorno alla salita, a una vera e propria metafisica della luce e della tenebra, che si giustifica non solo come motivo didascalico, ma anche come anticipazione, nel crepuscolo della sera, del miracolo di luce e di colore della "valletta". Ma è soprattutto il tono della poesia virgiliana, il ricordo della commossa rassegna del canto sesto dell'*Eneide* che serve da mediazione tra l'invettiva e il catalogo dei principi esemplato sul *Compianto* di Sordello, ma privo della violenza di parole e di giudizio di quello. Infatti "in questa atmosfera, in questa luce, nel canto che invoca salvezza e dice speranza, anche il catalogo storico dei principi negligenti non può esser tracciato che con serenità, con pacatezza di giudizio: l'invettiva sarebbe fuor di luogo di fronte al canto della « *Salve, Regina* »; ed ecco la violenza, lo sdegno e l'ironia del *planh* di Sordello collocarsi, ambientarsi in un tono più piano" (Seroni).

Tuttavia, se d'accordo col Vossler occorre rilevare la delicatezza di rappresentazione "nelle stanche posizioni, nei gesti dei principi, nell'ombra serale che s'avvicina, nei misteriosi bagliori e profumi dei fiori, nel pio canto corale di voci maschili, nei pensieri che riescono a commuovere i due pellegrini che guardano da lontano", questa presenza non deve disperdere in un'atmosfera vagamente romantica l'attenzione di chi legge, essendo chiaro il proposito del Poeta di costruire una storia per ritratti, "ch'è quasi una iconografia a tinte popolari, in cui le caratteristiche fisiche e i tratti morali tipici concordano a formar le immagini di una storia contemporanea, di una storia viva" (Seroni), anche se nella considerazione della degenerazione del potere temporale, della vicenda delle dinastie, del decadere, *per li rami*, delle virtù, nasce spontanea in Dante la riflessione intorno al « perché » di questi avvenimenti. Il Poeta, osserva il Seroni, risponde naturalmente alla luce della sua dottrina, e, pur restando il giudizio sulle colpe degli uomini, non può non intervenire una considerazione sistematica, dottrinaria: senza la volontà divina tanta degenerazione non è possibile. È una visione teologica della storia, dalla quale nasce appunto la pacata sicurezza del tono della rassegna dei principi.

Purgatorio VII, 1-3
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

Canto VII

1 Poscia che l'accoglienze oneste e liete
furo iterate tre e quattro volte,
Sordel si trasse, e disse: «Voi, chi siete?»

4 «Anzi che a questo monte fosser volte
l'anime degne di salire a Dio,
fur l'ossa mie per Ottavian sepolte.

7 Io son Virgilio; e per null'altro rio
lo ciel perdei che per non aver fé».
Così rispuose allora il duca mio.

10 Qual è colui che cosa innanzi a sé
subita vede ond'e' si maraviglia,
che crede e non, dicendo "Ella è... non e...

13 tal parve quelli; e poi chinò le ciglia,
e umilmente ritornò ver lui,
e abbracciòl là 've 'l minor s'appiglia.

1. Dopo che le accoglienze cortesi (*oneste*) e gioiose furono ripetute (*iterate*) più volte (*tre e quattro volte*), Sordello si tirò indietro, e chiese: «Ma voi, chi siete?»

4. «Prima che le anime degne della salvezza (*di salire a Dio*: in quanto riscattate dalla morte di Cristo) fossero avviate (*volte*) a questo monte, io morii e fui sepolto per ordine di Ottaviano.

7. Sono Virgilio: e per nessun'altra colpa (*rio*) fui escluso dal cielo che per non aver avuto la fede in Cristo.» In questo modo rispose allora la mia guida.

10. Come colui che vede improvvisamente (*subita*) dinanzi a sé una cosa che desta in lui stupore, e non sa se credervi o no e dice: «È... non è...»,

13. così parve Sordello; quindi abbassò gli occhi, e tornò in atteggiamento umile verso Virgilio, e l'abbracciò là dove l'inferiore (*'l minor*) abbraccia (*s'appiglia*) chi gli è superiore ("dal petto in giù", secondo l'Anonimo Fiorentino).

La concitazione che aveva fatto vibrare nei toni dell'apostrofe e del sarcasmo la seconda parte del canto sesto, si smorza improvvisamente, allorché lo sguardo del Poeta torna a posarsi sul fraterno gruppo di Sordello e Virgilio, mentre il ritmo del verso, non più sostenuto dal movimento passionale dell'invettiva, riacquista una pacatezza di accenti, velata di commozione, che preannunzia i tre momenti successivi. la dolente spiegazione di Virgilio (versi 22-36), la descrizione, secondo i motivi stilnovistici, della "valletta fiorita" (versi 73-81), la rassegna dei principi (versi 88-136). L'atteggiamento di Sordello, in queste prime terzine, è ancora ricco di quello slancio di affetto che, interrompendo la sua immobilità, lo ha spinto verso il suo concittadino (canto VI, versi 73-75), anche se subentra un momento di riflessione (*si trasse, e disse: «Voi, chi siete?»*), durante il quale però mai rivolge attenzione a Dante, non accorgendosi, per il momento, che è ancora vivo, tutto preso ancora da quel sentimento di amore patrio, che percorrerà, sia pure in forme più moderate, anche il canto VII.

Purgatorio VII, 26
"Omelie sulla Vergine"
di Giacomo Monaco.
Min. bizantina - sec. XI -
(Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Vat. Gr.
1162 - f. 82 v)

Purgatorio VII, 28-30
"Omelie sulla Vergine"
di Giacomo Monaco.
Min. bizantina - sec. XI -
(Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms. Vat. Gr.
1162 - f. 30 v)

16. Disse: «O gloria di tutti gli Italiani (*de' Latin*) per mezzo del quale la nostra lingua (*nostra* perché ancora usata come strumento culturale) mostrò tutta la sua potenza espressiva (*ciò che potea*), o pregio eterno della regione mantovana (*del loco*) dov'io nacqui,

19. quale merito mio o quale grazia divina permette che io ti possa vedere? Se io sono degno di udire le tue parole, dimmi se vieni dall'inferno, e da quale cerchio (*chiostro*)».

Tessuta di eloquenza e vagamente retorica appare l'espressione con la quale Sordello si rivolge a Virgilio, ma in accordo con la dignità e alterezza che ne avevano caratterizzato l'apparizione e che ne sorreggeranno la figura, allorché si assumerà il compito di indicare e giudicare i principi. Ad una lettura attenta a cogliere il significato di cui Dante arricchisce le zone di passaggio fra momenti poetici particolarmente importanti, non sfugge l'ampliarsi di dimensioni della figura di Virgilio, attraverso le parole di Sordello che poetò in provenzale (o *gloria de' Latin... per cui mostrò ciò che potea la lingua nostra*): "Dove a chi ripensi a quanto Dante aveva già scritto nel *Convivio* sulla dignità del volgare come lingua capace di esprimere qualsiasi più alto concetto, il «potere» della lingua latina, in Virgilio non è certo un «potere» soltanto retorico, bensì sapienziale: tutto ciò che poteva essere espresso dal latino precristiano, cioè dalla lingua che Dante ritiene, nell'ordine naturale, relativamente perfetta, fu da Virgilio espresso. Il «tutto» evidentemente non si riferisce alla estensione quantitativa, bensì alla intensità qualitativa: Virgilio ha detto le cose più alte che era

16 «O gloria de' Latin» disse «per cui
mostrò ciò che potea la lingua nostra,
o pregio etterno del loco ond' io fui,

19 qual merito o qual grazia mi ti mostra?
S'io son d'udir le tue parole degno,
dimmi se vien d' inferno, e di qual chiostra».

22 «Per tutt' i cerchi del dolente regno»
rispuose lui «son io di qua venuto:
virtù del ciel mi mosse, e con lei vegno.

25 Non per far, ma per non fare ho perduto
a veder l'alto sol che tu disiri
e che fu tardi per me conosciuto.

28 Luogo è là giù non tristo da martiri,
ma di tenebre solo, ove i lamenti
non suonan come guai, ma son sospiri.

31 Quivi sto io coi pargoli innocenti
dai denti morsi della morte avante
che fosser dall'umana colpa essenti;

possibile dire nell'ordine naturale" (Montanari). Giusta glorificazione nel momento in cui Virgilio affida se stesso e il suo discepolo alla guida di Sordello.

22. Virgilio gli rispose: « Passando attraverso tutti i cerchi del mondo della dannazione sono giunto in purgatorio (*di qua*): una forza celeste mi ha mosso, e vengo assistito da questa.

25. Non per aver commesso qualche colpa (*non per far*), ma per non aver avuto la vera fede (*per non fare*) ho perduto la possibilità di vedere Dio (*l'alto sol*) che tu desideri (*disiri*) contemplare e che da me fu conosciuto troppo tardi (dopo la morte).

28. Nell'inferno (*là giù*) vi è un luogo non rattristato (*tristo*) da tormenti veri e propri (*martiri*), ma solo dalle tenebre, dove i lamenti delle anime non risuonano con acute grida (*guai*), ma solo con sospiri.

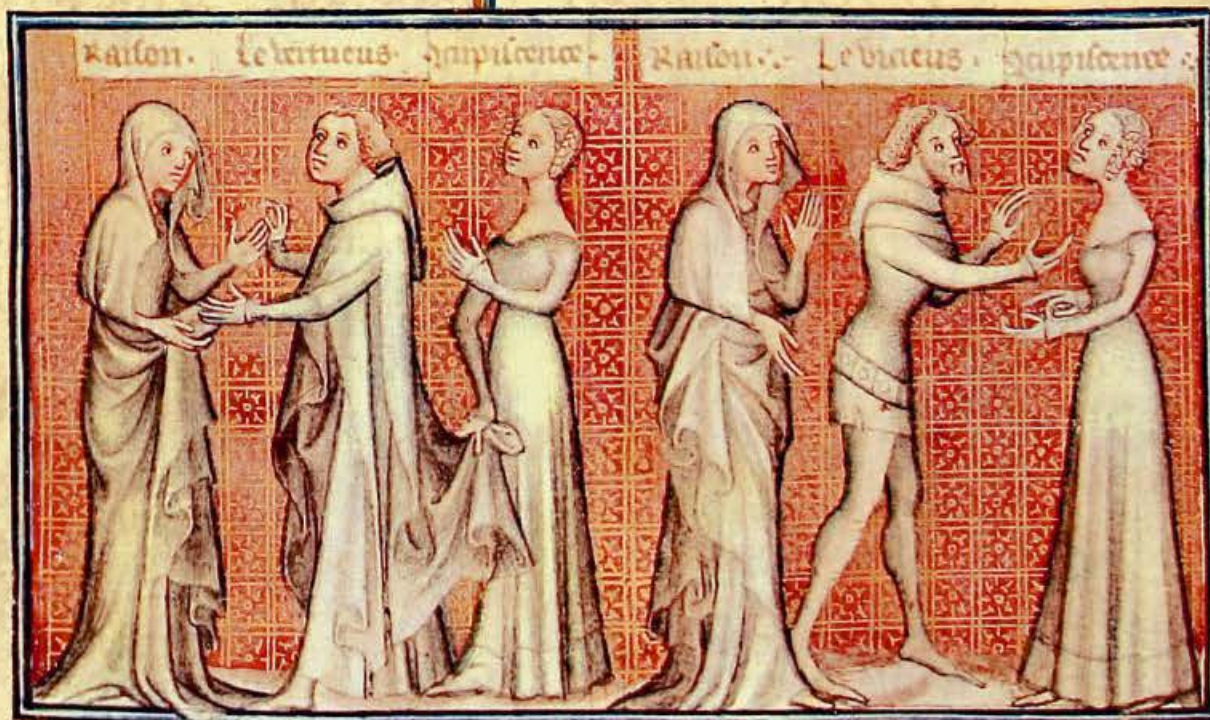
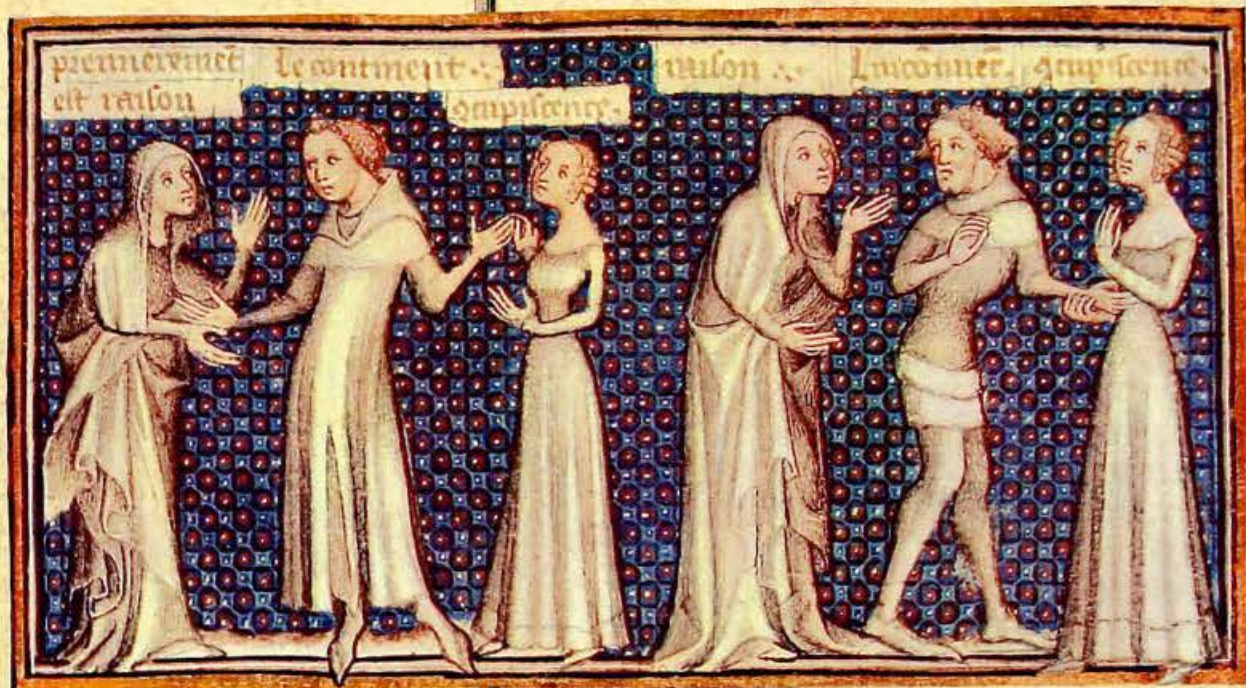
31. Là io sono confinato insieme ai bambini innocenti sorpresi (*dai denti morsi*) dalla morte prima d'essere lavati (*che fosser... essenti*: con il battesimo) dalla macchia del peccato originale (*dall'umana colpa*);

34. là mi trovo con coloro che non si rivestirono delle tre sante virtù (quelle teologali), ma conobbero e praticarono (*seguir*) tutte le altre (le virtù cardinali), senza commettere alcuna colpa vera e propria (*sanza vizio*).

37. Ma se tu conosci il cammino e ti è permesso indicarlo, donaci (*dà noi*) qualche spiegazione (*indizio*) per cui possiamo più celermente giungere là dove ha veramente (*dritto*) inizio il purgatorio ».

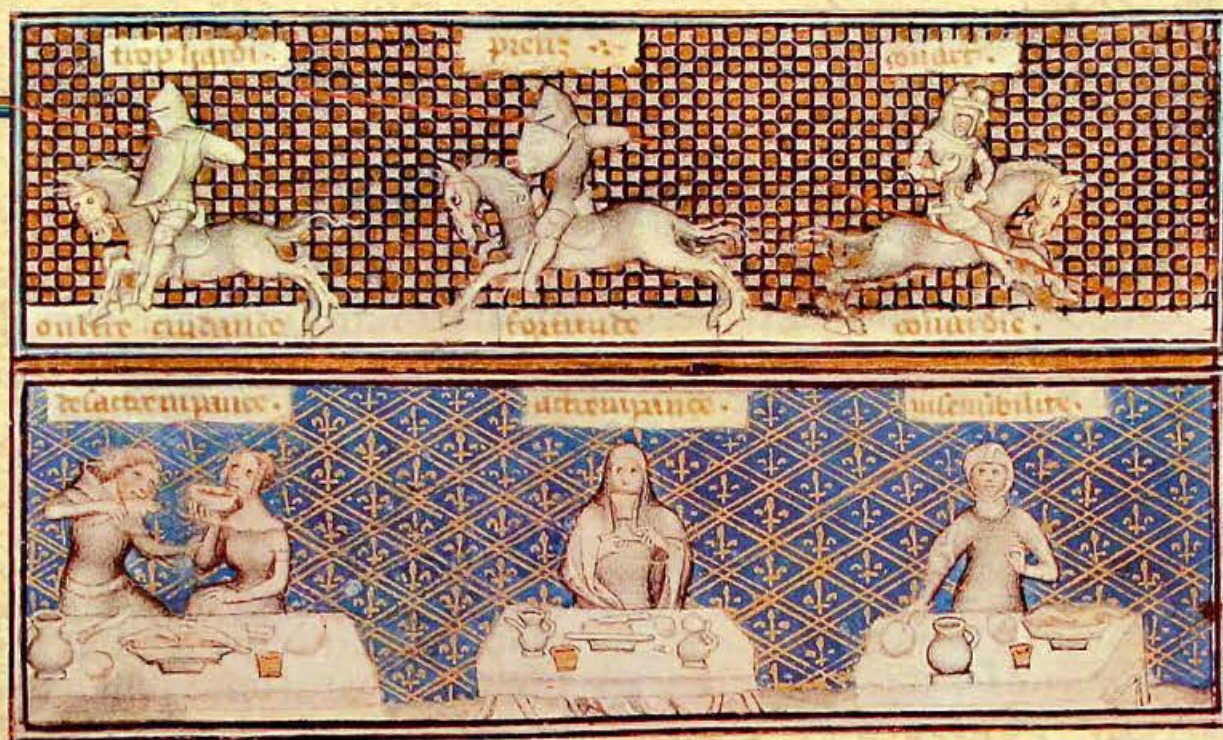
Virgilio ripete intorno al limbo quanto aveva già detto a Dante nell'*Inferno* (canto IV, 33-42): la lunga digressione non è giustificata da alcun motivo didascalico, né era richiesta dalla breve domanda di Sordello (*dimmi se vien d'inferno, e di qual chiostra*). Tuttavia essa si sviluppa in profonda unità con le parole pronunciate dal poeta latino nel terzo canto (versi 40-44), a chiusura di un momento di profondo turbamento, che, nato dalla mesta meditazione intorno al corpo lontano, si era trasformato nel rimpianto per l'eterna condanna di tutto il suo mondo, e si era chiuso nella visione della nobile e dolorosa comunione degli « spiriti magni » esclusa dalla superiore comunione della rivelazione cristiana. È un richiamo continuo di motivi in uno svolgimento per gradi e con vario intreccio che dimostra la validità di questo giudizio del Momigliano: nel *Purgatorio* "la costruzione non è più soltanto sorretta da motivi geometrici, logici, concettuali [come nell'*Inferno*], ma anche da motivi di sentimento e da un'insolita continuità di azioni. Le quali sono costituite dalle scene dell'antipurgatorio, da quelle del purgatorio e da quelle del paradiso terrestre, diverse fra di loro per scenario e per stati d'animo", essendo esso "concepito prevalentemente per ambienti, per stati d'animo".
Nella misura in cui il discepolo avanza nella purificazione e diminuiscono le possibilità di guida da parte di Virgilio, bisognoso anch'egli di consiglio in un mondo che non conosce, la figura del poeta latino, al quale Dante consacrerà la seconda esaltazione nell'incontro con Stazio, si chiude in una dolente elegia fatta di insistenti richiami al castello degli spiriti grandi.

40. Rispose: « Non ci è imposto di stare in un luogo fisso (*certo*); mi è permesso salire e girare intorno al monte; finché potrò salire, ti accompagnerò (*mi t'accosto*) per farti da guida (*a guida*).

Le parole di Sordello, *loco certo non c'è posto*, che riecheggiano quelle pronunziate da un personaggio virgiliano nei campi Elisi (*Eneide* canto VI, verso 673), indicano probabilmente che tutte le anime dell'antipurgatorio possono salire lungo le prime balze del

monte senza, naturalmente, oltrepassare la porta del vero purgatorio. Dante pone Sordello fra coloro che si pentirono solo alla fine della vita, presentandolo lontano dal gruppo dei negligenti e altrettanto isolato rispetto alle anime della "valletta fiorita". Determinare a quale schiera egli appartenga, non è problema di facile soluzione, anche se deve essere scartata la posizione di alcuni critici che, accettando la notizia di un antico commentatore, Benvenuto da Imola, secondo la quale Sordello fu fatto uccidere da Ezzelino da Romano, a causa della sua relazione con Cunizza, sorella di Ezzelino, pongono il trovatore mantovano fra i morti violentemente.
Secondo il D'Ancona Dante isola Sordello intendendo in tal modo "separare e distinguere il fiero mantovano dai suoi consorti, facendolo poi rientrare nella valletta, come in sua propria dimora, protagonista dell'episodio che segue, o perché principe anch'esso... o almeno quale frequentatore di corti, come ci è ricordato dalla storia, o meglio, qual giudice, anche in vita, di azioni e costumi principeschi".

43. Però vedi come già il giorno declina (*dichina*), e non è possibile (*non si puote*) salire di notte: perciò è oppor-

La concezione morale del mondo classico, da Virgilio ricordata nella prima parte del canto settimo, trova attenta, anche se ingenua, esposizione in queste miniature: esse si ispirano all'opera di Aristotile, che il Medioevo considerò il principale rappresentante del pensiero classico.

"Etica" di Aristotile. Min. parigina - a. 1373. (L'Aja, Museo Meermanno Westreenianum - Ms. 10. D. 1 - f. 24 v; f. 37 r; f. 126 r)

34 quivi sto io con quei che le tre sante
virtù non si vestiro, e sanza vizio
conobber l'altre e seguir tutte quante.

37 Ma se tu sai e puoi, alcuno indizio
dà noi per che venir possiam più tosto
là dove purgatorio ha dritto inizio».

40 Rispuose: «Loco certo non c'è posto;
licito m'è andar suso ed intorno;
per quanto ir posso, a guida mi t'accosto.

43 Ma vedi già come dichina il giorno,
e andar su di notte non si puote;
però è bon pensar di bel soggiorno.

46 Anime sono a destra qua remote:
se mi consenti, io ti merrò ad esse,
e non sanza diletto ti fier note».

49 «Com'è ciò?» fu risposto. «Chi volesse
salir di notte, fora elli impedito
d'altrui, o non sarria ché non potesse?»

52 E 'l buon Sordello in terra fregò 'l dito,
dicendo: «Vedi? sola questa riga
non varcheresti dopo il sol partito;

55 non però ch'altra cosa desse briga
che la notturna tenebra ad ir suso:
quella col non poder la voglia intriga.

tuno (*bon*) pensare a trovare un luogo piacevole (*bel soggiorno*, dove trascorrere il tempo notturno).

46. Da questa parte a destra vi sono delle anime appartate (*remote*): se non ti dispiace, io ti condurrò (*merrò*) presso di esse, e con gioia le conoscerai (*non sanza diletto ti fier note*)».

49. Virgilio rispose chiedendo: «Com'è questa legge? Colui che volesse salire di notte, sarebbe (*fora*) impedito da qualche forza esterna (*d'altrui*), oppure non salirebbe (*sarria*) per il fatto di non aver in sé la forza necessaria (*ché non potesse*)?»

52. E il nobile (*buon*) Sordello tracciò col dito una linea in terra, dicendo: «Vedi? neppure questa linea varcheresti dopo il tramonto del sole;

55. non perché (*però*) al salire (*ir suso*) sia d'impedimento (*briga*) nessun'altra cosa se non la tenebra notturna; questa togliendo la possibilità (*col non poder*) impaccia (*intriga*) la volontà.

58. Certamente durante la notte (*con lei*), finché l'orizzonte chiude sotto di sé la luce del giorno, si potrebbe (*si poria*) scendere in basso (*in giuso*) e vagare camminando (*passeggiar... errando*) intorno alla costa del monte».

Significato totalmente allegorico riveste il divieto di salire il monte dopo il tramonto del sole: senza la luce della grazia divina (il sole), non è possibile progredire nella via della purificazione. È la ripetizione di un insegnamento evangelico: "Camminate mentre avete luce...; perché chi cammina nel buio, non sa dove va" (*Giovanni* XII, 35), ma, essendo le immagini della luce e della tenebra continuamente ricorrenti nella liturgia, la terzina costituisce anche un richiamo al tema liturgico che il Poeta approfondirà nel canto della «*Salve, Regina*» (verso 82), la preghiera che i fedeli innalzano a Maria dopo i vespri ad invocare il suo aiuto nei dolori della vita, per diventare degni di vedere Cristo. La Chiesa penitente compie la sua purificazione seguendo gli stessi riti, innalzando le stesse preghiere della Chiesa militante, continuan-

do lo stesso movimento d'ascesa iniziato sulla terra come Chiesa militante.

61. A questo punto (*allora*) la mia guida, con l'aspetto di uno che si meraviglia (*quasi ammirando*), disse: « Guidaci (*menane*) dunque al luogo ove affermi che possiamo trovare una dimora piacevole (*ch'aver si può diletto dimorando*) ».

64. Ci eravamo di poco allontanati (*allungati*) di lì (*di lici*), quand'io mi accorsi che il monte era incavato (*scemo*), allo stesso modo che i valloni incavano i fianchi dei monti (*li sceman*) sulla terra (*quici*).

67. Sordello disse: « Andremo là dove la costa si avvalla (*face di sé grembo*): ed ivi attenderemo l'alba del nuovo giorno ».

70. C'era un sentiero obliquo (*sghembo*) né ripido né piano (*tra erto e piano*), che ci condusse alla parete laterale dell'avvallamento (*della lacca*), in un punto dove il suo orlo (*il lembo*) si abbassa di più della metà (dell'altezza che esso ha nella parte superiore).

73. Il colore dell'oro e dell'argento puro (*fine*), il rosso della porpora (*cocco*) e il bianco della biacca, il turchino dell'indaco, il riflesso del legno levigato e terso (*legno, lucido, sereno*), e il verde vivo dello smeraldo nel momento in cui si spezza (*si fiacca*),

76. collocati (*posti*) in quella valletta (*seno*) sarebbero stati vinti nella purez-

Purgatorio VII, 34-36
Da "Livres du Trésor" di Brunetto Latini: la filosofia, quale distributrice di sapienza, circondata dalle quattro virtù cardinali.

Min. francese - prima metà sec. XV - (Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria - Ms. Fr. 160 - f. 82 r)

za del colore da quell'erba e da quei fiori, come il meno è vinto dal più.

79. La natura colà non solo (*pur*) aveva sparso i suoi colori (*dipinto*), ma vi diffondeva (*facea*) un profumo sconosciuto (*incognito*) e ineffabile (*indistinto*) composto di mille soavi odori.

Descrivendo il luogo in cui si trovano i principi che, troppo occupati da interessi terreni, si ricordarono tardi della loro salvezza, il Poeta opera un'improvvisa apertura - nel paesaggio aspro e difficile delle falde del monte - su una natura dolcestilnovistica, nella quale la raffinatezza fastosa dei colori ("nell'aria della sera incipiente, il fondo della valletta appariva smaltato di colori di un'intensità vivissima, vergine, quasi primeva, com'è dei colori fondamentali o dei metalli o pietre o legni che, di un colore, danno il *maximum*", secondo il Mattalia), se viene presentata attraverso una precisa enumerazione, che sembra limitare rigidamente quella visione, si stempera infine, unita alla *soavità di mille odori*, in qualcosa di *incognito e indistinto*, nel quale l'anima sembra smarrirsi. Con questo sentimento ricco e luminoso della natura Dante giunge alla "rap-

Purgatorio VII, 14-15
La Commedia, Purgatorio.
Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 115 r)

Purgatorio VII, 82-84
La Commedia, Purgatorio.
Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 117 v)

58 Ben si porìa con lei tornare in giuso
e passeggiar la costa intorno errando,
mentre che l'orizzonte il dì tien chiuso».

61 Allora il mio segnor, quasi ammirando,
«Menane» disse «dunque là 've dici
ch'aver si può diletto dimorando».

64 Poco allungati c'eravam di lici,
quand'io m'accorsi che 'l monte era scemo,
a guisa che i vallon li sceman quici.

67 «Colà» disse quell'ombra «n'anderemo
dove la costa face di sé grembo;
e quivi il novo giorno attenderemo».

70 Tra erto e piano era un sentiero sghembo,
che ne condusse in fianco della lacca,
là dove più ch'a mezzo muore il lembo.

73 Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno, lucido, sereno,
fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,

76 dall'erba e dalli fior dentr'a quel seno
posti ciascun sarìa di color vinto,
come dal suo maggiore è vinto il meno.

79 Non avea pur natura ivi dipinto,
ma di soavità di mille odori
vi facea uno incognito e indistinto.

presentazione del soprannaturale attraverso la dilatazione della rappresentazione degli elementi umani; la terra è trasportata in cielo: ma in questo far uscire il divino dal terreno in una poesia splendida Dante è guidato da un senso di misura che modera i colori, anche quando pare che li accentui" (Malagoli).
Il Poeta, nel creare la "valletta fiorita", ha presente il passo virgiliano in cui si descrive nel mondo dell'oltretomba l'Eliso (*Eneide* canto VI, versi 679 sgg.), ma egli le conferisce anche un significato allegorico, che un antico commentatore, il Landino, così spiega: "né è sanza cagione che tal valle sia vestita di verdissime erbe e di fiori bellissimi all'aspetto e suavissimi all'odore, perché gli onori, le dignità, gli stati e le signorie sono simili all'erbe e ai fiori, imperò che, come quegli dilettono el senso, ma presto appassono e secconsi, così tale stato arreca gran dilettazione agli uomini ne' quali può più la sensualità che la ragione, ma presto passa".
Dante isola dalle altre le anime dei re e dei principi della terra in omaggio al concetto medievale di autorità, che vedeva il potere di quei re e di quei principi provenire direttamente da Dio, considerandoli anzi ministri della divina potenza. La "valletta fiorita" è la trasposizione nel purgatorio, su un piano di maggiore spiritualizzazione, del castello degli « spiriti magni » del limbo (non a caso Dante lo ha ricordato poco prima attraverso le parole di Virgilio), come esaltazione dell'umana virtù intensamente spiegata nel mondo, ma mancante, nell'un caso e nell'altro, della coscienza del limite ad essa posto. Quanto più alto, infatti, era il compito di questi potenti in terra, tanto più gravemente erano impegnate tutte le virtù e tutta la forza del loro animo per conseguire la giustizia e la pace; per questo "i tiranni son posti a bollire nel lago di *bollor vermiglio*, e molti che si tengono, nel loro orgoglio, *gran regi* staranno poi nell'inferno *come porci in brago*. Ma l'ufficio ad essi commesso, quando fosse, in tutto o in parte, rettamente esercitato, bastava nel giudizio di Dante a sollevarli sopra il volgo degli uomini, sicché nella seconda vita, di purgazione o di gloria, splende ancora sul loro capo un raggio di sovrana dignità. Anche nella luce del paradiso... lo spirito della *gran Gostanza imperatrice, si accende di tutto il lume* della prima sfera; e sopra quello di Giustiniano *si addua un doppio lume*, della gloria terrena nel diritto e nelle armi, e della celeste; e così pure nella spera del sole, la luce *più bella* è quella del re Salomone. Più su, nell'empireo, v'ha una sedia trionfale, una sola, vuota ma aspettante chi l'occupi: un *gran seggio*, ov'è *su posta* la corona imperiale, e che è riserbato all'*alto Arrigo*. Medesimamente, qui nel purgatorio, l'uguaglianza fra i nudi spiriti è violata e rotta in favore dei reggitori d'uomini e di terre, segregati dagli altri negligenti in una insenatura della costa: privilegio che è insieme ossequio ed ammonimento, dacché Arrigo d'Inghilterra potrebbe stare dove abbiam visto Belacqua, e il re di Boemia non lungi dal Buonconte" (D'Ancona). Mentre però le anime degli altri negligenti sono ormai libere da ogni tentazione, quelle della "valletta fiorita" devono ancora lottare contro di essa (canto VIII, versi 22 sgg.), che continua, anche nel mondo penitenziale, a sottoporli alle lusinghe della vita: "Il previlegio di esser posti in disparte dal volgo, è temperato dal sottostare, essi soli, alle rinnovate insidie del nemico, che gli altri invece ormai non paventano" (D'Ancona).
La prospettiva in cui va considerata la "valletta", la quale racchiude, nascondendoli alla vista, i principi, che Sordello stando sul *balzo* sottopone al suo severo giudizio, non può prescindere perciò dal sentimento d'umiltà (il canto stesso della « *Salve, Regina* » è il canto dell'esilio, che sottolinea la vanità del mondo, contrapponendo ai beni terreni la visione dei futuri beni celesti): ne è anzi l'elogio più determinato, provenendo da anime che - isolate dalle altre in omaggio ad un costume di pensiero e di vita terreno - nella solitudine e nel raccoglimento acquistano una consapevolezza più intensa del male commesso, che ha coinvolto non solo la loro persona, ma la vita di interi popoli. In loro, più che nelle altre anime dell'antipurgatorio, la terra ha una presenza continua nel rimorso di una missione universale non compiuta.

82. Sul verde e sui fiori da lì (*quindi*) vidi anime che sedevano cantando «*Salve Regina*», le quali a causa dell'avvallamento non apparivano dal di fuori.

85. «Prima che tramonti (*s'annidi*) ormai il poco sole rimasto, non vogliate che io vi porti (*vi guidi*) in mezzo a costoro» cominciò il mantovano Sordello che ci aveva condotti (*vòlti*) fin là.

88. «Da questo balzo voi potrete osservare l'atteggiamento e l'aspetto di tutti questi spiriti, meglio che giù nella valle (*nella lama*) mescolandovi a loro.

La rassegna dei principi, che non è "esaltazione, ma atto di giustizia, severo e, in qualche punto, pungente bilancio del bene e del male" (Mattalia), presenta, secondo il D'Ancona, una "gran pagina di storia del mondo contemporaneo o di poco anteriore", e benché sia evidente nel Poeta lo sforzo di conservare il tono solenne, profeticamente impegnato, dell'invettiva all'Italia, si avverte una diminuita tensione, che da alcuni critici è stata considerata uno scadimento nella cronaca, che, in quanto direttamente legata alla realtà, non può diventare oggetto di trasfigurazione nella fantasia del Poeta. Tuttavia, il valore significante di questo episodio è nella sua spiritualità profonda, per cui, anche se l'imperatore Rodolfo conserva la sua dignità su tutti e Guglielmo chiude la rassegna perché inferiore a tutti gli altri per potenza, "tutti s'accordano nel severo senso della propria missione e sono congiunti da una fraternità spirituale che - nel canto religioso

Nella particolare evidenza di queste miniature rivivono due momenti essenziali del pensiero medievale: l'origine divina delle supreme potestà - Papato e Impero - e la figura dell'Imperatore come unico amministratore della giustizia civile.

A sinistra: **"Gratianus. Decretum". Min. bolognese - sec. XIV - (Napoli, Biblioteca Nazionale - Ms. XII. A. I - f. 1 r)**

A destra: **"Iustinianus. Institutiones". Min. bolognese - sec. XIV - (Padova, Biblioteca Capitolare - Ms. B. 18 - f. 78 r)**

82 «*Salve, Regina*» in sul verde e 'n su' fiori,
quindi seder cantando anime vidi,
che per la valle non parean di fori.

85 «Prima che 'l poco sole omai s'annidi»
cominciò il Mantovan che ci avea vòlti,
«tra costor non vogliate ch'io vi guidi.

88 Di questo balzo meglio li atti e' volti
conoscerete voi di tutti quanti,
che nella lama giù tra essi accolti.

91 Colui che più siede alto e fa sembianti
d'aver negletto ciò che far dovea,
e che non move bocca alli altrui canti,

94 Rodolfo imperador fu, che potea
sanar le piaghe c'hanno Italia morta,
sì che tardi per altro si ricrea.

97 L'altro che nella vista lui conforta,
resse la terra dove l'acqua nasce
che Molta in Albia, e Albia in mar ne porta:

(verso 82) e negli occhi volti verso il Cielo - si manifesta pure come elevazione verso Dio: in una fusione di sentimenti in cui il Poeta sembra vagheggiare quell'armonia di principi, che invano sognava di veder attuata in terra sotto il segno dell'Impero... Tra non poche e talora complesse allusioni storiche, notiamo tuttavia qualche tocco che illumina qua e là un tratto fisico o spirituale - si ricordi soprattutto il dolente atteggiamento del *padre* e del *suocero* di Filippo il Bello (versi 103 sgg.) - e notiamo osservazioni piene di verità umana (versi 121 sgg.), nonché l'alto clima morale in cui è sentita la missione dei principi e sono guardati i mali derivanti dalla loro negligenza o inettitudine... Povera di rilievo nei singoli particolari, questa rassegna ha tuttavia una sua vita per la suggestiva cornice della valletta, per l'aura pensosa che aleggia su tante ombre fraternamente assorte tra gravi cure della terra e desiderio del Cielo: in un clima di passioni che, mentre in parte riecheggiano quelle dell'apostrofe all'Italia (canto VI, versi 76 sgg.), si smorzano sullo sfondo di una religiosa elevazione balenante come un mistico contrappunto a tutta la scena" (Grabher).

91. Colui che siede sovrastando gli altri principi (*più... alto*) e mostra nel suo atteggiamento (*fa sembianti*) d'aver trascurato il proprio dovere (di scendere in Italia), e che non partecipa al canto (*non move bocca*) come gli altri,

94. fu l'imperatore Rodolfo, il quale poteva sanare le piaghe che hanno distrutto (*morta*) l'Italia, cosicché troppo tardi per opera di un altro (*per altro*) si tenterà di farla risorgere (*si ricrea*).

Rodolfo d'Asburgo, che Dante ha già colpito col suo biasimo nel canto precedente (versi 103-105) insieme al figlio Alberto, fu imperatore dal 1273 al 1291; di lui il Villani dice: "questo re Ridolfo fu di grande affare e magnanimo e pro' in arme e bene avventuroso in battaglie" (*Cronaca* VII, 55). La sua trascuratezza di fronte alla situazione italiana renderà vano ogni sforzo dei suoi successori per risanarla. È nel giusto il Sapegno, il quale ritiene che il verso 96 alluda in modo indeterminato ai successori, mentre la maggior parte dei critici vi vede un riferimento alla discesa in Italia di Arrigo VII, concludendo che questi versi sono stati scritti dopo il fallimento della sua impresa, cioè dopo il 1310, mentre il Poeta vi fa riferimento con fiducia e con speranza nel canto XXXIII del *Purgatorio*, versi 37-51.

97. Quell'altro, che nell'aspetto (*nella vista*) mostra di confortarlo, fu re nella terra (la Boemia) dove nascono le acque che la Moldava (*Molta*) porta all'Elba (*in Albia*), e l'Elba al mare:

Da un codice contenente il "Digesto" giustinianeo presentiamo alcune miniature illustranti i compiti del sovrano nella vita pubblica:

100 Ottacchero ebbe nome, e nelle fasce
fu meglio assai che Vincislao suo figlio,
barbuto, cui lussuria e ozio pasce.

103 E quel Nasetto che stretto a consiglio
par con colui c'ha sì benigno aspetto,
morì fuggendo e disfiorando il giglio:

106 guardate là come si batte il petto!
L'altro vedete c'ha fatto alla guancia
della sua palma, sospirando, letto.

109 Padre e suocero son del mal di Francia:
sanno la vita sua viziata e lorda,
e quindi viene il duol che sì li lancia.

100. si chiamò Ottocaro, e fin da bambino (*nelle fasce*) superò di gran lunga suo figlio Venceslao che ora, nell'età virile (*barbuto*), vive completamente immerso (*pasce*) nella lussuria e nell'ozio.

Ottocaro II, eletto re di Boemia nel 1253, morì nel 1278 combattendo contro Rodolfo, di cui fu acerrimo nemico, mentre ora ne conforta l'austero dolore. Il figlio Venceslao IV regnò fino al 1305 e fu "dappoco uomo, vile e rimesso" (Anonimo Fiorentino).

103. E quello dal piccolissimo naso (*Nasetto*), che sembra in segreto colloquio (*stretto a consiglio*) con quell'altro che ha un aspetto così mite (*benigno*), morì fuggendo e facendo sfiorire nel disonore il giglio (insegna della casa reale di Francia erano, infatti, tre gigli d'oro in campo azzurro);

106. osservate là come si batte il petto (in atto di pentimento)! Guardate invece l'altro che ha appoggiato la guancia sulla palma della mano, sospirando malinconicamente.

109. Sono il padre e il suocero del disonore (*mal*) di Francia (Filippo il Bello): conoscono la sua vita piena di vizi e vergognosa (*lorda*), e da qui (*quindi*) nasce il dolore che così profondamente li trafigge (*li lancia*).

Quel Nasetto è Filippo III l'Ardito, che fu re di Francia dal 1270 al 1285 (quando morì a Perpignano) e fu "nasello, imperò che ebbe piccolo naso" (Buti). Combatté contro Pietro III di Aragona per il possesso della Sicilia, e, dopo la sconfitta della sua flotta ad opera dell'ammiraglio Ruggero di Lauria, "sbigottito, quasi come rotto si partì, e venendo per quelle montagne di Raona, per dolore e per affanno morì" (Anonimo Fiorentino).
L'altro vedete è Enrico il Grasso, che regnò sulla Navarra dal 1270 al 1274. Il primo fu padre, il secondo suocero di Filippo IV il Bello, che Dante già colpì nell'*Inferno* (canto XIX, verso 87) e sul quale altre volte si abbatterà il suo biasimo (*Purgatorio* XX, 85 sgg.; XXXII, 151 sgg.; *Paradiso* XIX, 118 sgg.).

112. Quello che appare così nerboruto

assiste alla stesura del testamento, impartisce ordini ai vassalli, sovrintende ai rifornimenti alimentari, osserva la partenza degli ambasciatori.

Min. bolognese - sec. XIV - (Padova, Biblioteca Capitolare - Ms. C. 9)

112 Quel che par sì membruto e che s'accorda,
cantando, con colui dal maschio naso,
d'ogni valor portò cinta la corda;

115 e se re dopo lui fosse rimaso
lo giovanetto che retro a lui siede,
ben andava il valor di vaso in vaso,

118 che non si puote dir dell'altre rede:
Iacomo e Federigo hanno i reami;
del retaggio miglior nessun possiede.

121 Rade volte risurge per li rami
l'umana probitate; e questo vole
quei che la dà, perché da lui si chiami.

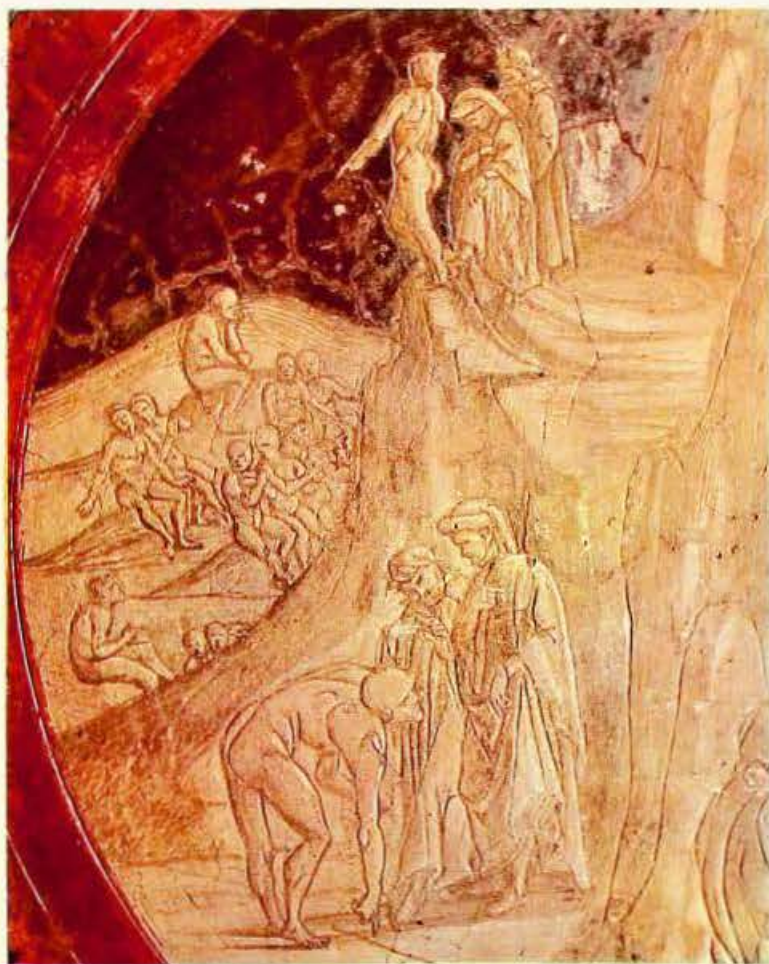
Quel che par si membruto è Pietro III d'Aragona, re dal 1276 al 1285. "lo quale fo bello e membruto de soa persona, e savio e virtuoso" (Lana). Combatté a causa della Sicilia contro Carlo I d'Angiò, con il quale ora *s'accorda, cantando*, entrambi dimentichi, in questo luogo di penitenza, delle discordie del mondo.
Carlo I d'Angiò, figlio del re di Francia Luigi VIII, fu re di Napoli dopo il 1266. Morì nel 1285, e nonostante Dante condanni la sua politica (*Paradiso* VIII, 73-75) e lo accusi dell'uccisione di Corradino di Svevia e del supposto assassinio di San Tommaso (*Purgatorio* XX, 67-69), lo salva perché morì cristianamente (cfr. il Villani nella sua *Cronaca* VII, 95).
Lo giovanetto sarebbe secondo alcuni Alfonso III, che successe al padre nel 1285 nel regno d'Aragona, ma più giustamente altri commentatori ritengono che qui Dante alluda a Pietro, ultimogenito di Pietro III, il quale morì giovanissimo prima del padre, mentre Alfonso divenne effettivamente re, lasciando una triste fama. Ora invece l'eredità di Pietro è in mano al figlio Giacomo II, re di Sicilia dal 1286 e, dopo la morte di Alfonso, re di Aragona dal 1291, e all'altro figlio Federigo II, che divenne re di Sicilia nel 1296.

(*membruto*) e che canta in perfetto accordo (*s'accorda, cantando*) con l'altro dal gran naso, fu rivestito e ornato (*portò cinta la corda*) da ogni virtù;

115. e se gli fosse successo (*rimaso*) nel regno il giovinetto che qui siede dietro (*retro*) a lui, il retaggio della virtù (*valor*) si sarebbe egregiamente trasmesso di padre in figlio (*di vaso in vaso*),

118. mentre questo non si può affermare degli altri eredi (*dell'altre rede*): Giacomo e Federigo hanno ora i regni; ma nessuno dei due ha preso il meglio dell'eredità paterna (*del retaggio miglior*, cioè la virtù).

121. Raramente la virtù (*l'umana probitate*) dei padri ricompare (*risurge*) nei figli (*per li rami*): e questo è voluto da Dio (*quei*) che la dà, affinché la si riconosca (*si chiami*) derivata da Lui (*da lui*: e non ricevuta per eredità).

Sordello indica a Dante e Virgilio i principi della "valletta fiorita". "Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

124 Anche al Nasuto vanno mie parole
non men ch'all'altro, Pier, che con lui canta,
onde Puglia e Proenza già si dole.

127 Tant' è del seme suo minor la pianta,
quanto più che Beatrice e Margherita,
Costanza di marito ancor si vanta.

130 Vedete il re della semplice vita
seder là solo, Arrigo d' Inghilterra:
questi ha ne' rami suoi migliore uscita.

133 Quel che più basso tra costor s'atterra,
guardando in suso, è Guiglielmo marchese,
per cui e Alessandria e la sua guerra

136 fa pianger Monferrato e Canavese».

124. Anche a Carlo d'Angiò, il Nasuto, sono dirette le mie parole, non meno che all'altro che canta con lui, Pietro, per la quale degenerazione (*onde*) la Puglia e la Provenza già si dolgono.

127. La pianta (cioè il figlio Carlo II) è tanto inferiore al suo seme (cioè al padre Carlo I), quanto Costanza (vedova di Pietro III d'Aragona) ha motivo di vantarsi ancora di suo marito più di quanto abbiano motivo di vantarsi del loro Beatrice di Provenza e Margherita di Borgogna (prima e seconda moglie di Carlo I d'Angiò).

Dante vuole rivolgere le sue parole intorno ai discendenti degeneri non solo a Pietro III, ma anche a Carlo d'Angiò, perché la Puglia (il regno di Napoli) e la Provenza si dolgono per il malgoverno del figlio Carlo II, detto lo Zoppo, che è inferiore al padre, quanto questo, per meriti, lo è nei confronti di Pietro d'Aragona.

130. Osservate invece là come siede appartato (*solo*) il re dalla vita semplice, Enrico (*Arrigo*) d'Inghilterra: egli ha nei suoi discendenti (*ne' rami suoi*) un esito (*uscita*) migliore.

Arrigo III, re d'Inghilterra, morto nel 1272, fu figlio di Giovanni Senzaterra. Uomo "semplice... e di buona fè e di poco valore" secondo il Villani (*Cronaca* V, 4), fu da Sordello accusato di viltà nel *Compianto*. Dante lo definisce *re della semplice vita*, dove *semplice* può significare «sciocca» oppure «modesta», come ritenevano gli antichi commentatori: il suo isolamento non sarebbe altro che un riflesso di quella sua semplice vita. Tuttavia fu più fortunato nei suoi discendenti, perché il figlio Edoardo I (re d'Inghilterra dal 1272 al 1307) fu "buono e valente re" (Villani - *Cronaca* VIII, 90).

133. Quello fra loro che sta seduto (*s'atterra*) più in basso, con lo sguardo rivolto verso il cielo, è il marchese Guglielmo, a causa del quale Alessandria e la sua guerra

136. portano desolazione e pianto (*fa pianger*) nel Monferrato e nel Canavese.»

Guglielmo VII, detto Spadalunga, marchese di Monferrato dal 1254 al 1292, fu vicario imperiale e come capo dei Ghibellini combatté contro i Comuni guelfi. Nel 1290 i cittadini di Alessandria, istigati da quelli di Asti, si ribellarono e lo fecero prigioniero, chiudendolo in una gabbia di ferro, dove rimase fino alla morte, avvenuta nel 1292. Il figlio Giovanni I, per vendicarlo, assalì la città di Alessandria, scatenando una lunga guerra che sparse la desolazione nelle regioni del Monferrato e del Canavese.

Purgatorio, Canto VIII

Mentre scende il crepuscolo una delle anime della "valletta fiorita" intona l'inno « Te lucis ante terminum », *subito seguita da tutte le altre, che volgono i loro occhi verso il cielo. Dante, seguendo la direzione di quello sguardo, scorge due angeli splendenti che si dirigono verso l'orlo della valle, ciascuno con una spada fiammeggiante e priva della punta. Sordello, dopo avere spiegato ai due pellegrini che essi provengono dal cielo per difendere quel gruppo di penitenti dall'assalto del demonio che fra poco li tenterà, invita Dante e Virgilio a scendere in mezzo ai principi. Un'anima osserva fissamente il Poeta: è il pisano Nino Visconti, al quale egli fu legato da affettuosa amicizia. A lui Dante rivela di essere ancora vivo, suscitando l'attonito stupore di tutte le anime, mentre Nino invita uno dei principi ad avvicinarsi ai due pellegrini, per osservare da vicino quel prodigio; poi, rivolto all'amico, lo prega di ricordarlo alla figlia Giovanna, dal momento che troppo presto la moglie si è dimenticata di lui, passando a seconde nozze. Ad un certo momento Sordello indica a Virgilio il serpente tentatore che avanza nella valle, ma i due angeli, calando come sparvieri, lo mettono in fuga. Parla poi l'ombra che Nino aveva chiamato accanto a sé. È Corrado Malaspina, signore della Lunigiana, che chiede notizie della sua famiglia, offrendo a Dante l'occasione di esaltarne la liberalità e la prodezza. Il canto si chiude con la solenne profezia dell'esilio del Poeta fatta dal Malaspina.*

INTRODUZIONE CRITICA

La molteplicità di sentimenti e di immagini, di cui è ricco il canto, appare spontaneamente orientarsi verso un motivo centrale, con un processo di chiarificazione nel quale quei sentimenti e quelle immagini acquistano una loro organica e vivente unità, perché alla soglia del purgatorio vero e proprio l'anima si abbandona a una trepida e delicata rievocazione della vita passata, unita ad una rinascente e profonda gioia di vita spirituale, scandita dall'intervento delle potenze celesti. Queste, aiutando il generoso sforzo delle anime penitenti, iniziano un preludio circondato di mistero che introduce al mistero della visione e del sogno del canto seguente. Il motivo della vita umana come *peregrinatio*, che aveva avuto non uno sviluppo marginalmente didascalico o episodicamente lirico, ma una sicura e vivida tensione fin dai primi canti (cfr. in particolare il richiamo di Catone nel canto II, versi 120 sgg.), si arricchisce particolarmente, nel canto VIII, del sentimento dell'« esilio » dalla vera patria - il cielo - sentimento colto e descritto non nella sua immediatezza più inquieta e più tormentosa, ma attraverso la lucida proiezione nelle anime dell'antipurgatorio. Il desiderio di ritrovare sulla vetta del monte l'innocenza di un tempo, l'ansia di rigenerazione spirituale che anticipa l'ardore di carità dei beati, il concetto di speranza che informa tutt i gironi del purgatorio costituiscono, infatti, lo specchio della disposizione interiore di Dante, nel quale l'idea di questo esilio celeste si fonde con quello dalla sua patria terrena, in una rispondenza sentimentale che aderisce perfettamente al continuo alternarsi di attaccamento e di distacco dalla vita, che è uno dei motivi propulsori della seconda cantica.

La similitud ne iniziale, la preghiera dei principi, il sopraggiungere degli angeli e del serpente, l'incontro con Nino Visconti e Corrado Malaspina sono momenti sagacemente costruiti dal Poeta. Il suo occhio è fisso sulla bellezza letteraria dell'espressione e la sua mente si prepara ad alimentarsi delle sublimi conoscenze del purgatorio, senza abbandonare le care immagini della vita passata, senza respingere le esperienze di un tempo, distendendo anzi i suoi ricordi nella concretezza dell'esistenza terrena, ma accrescendoli e ampliandoli in una tonalità nuova, che nasce da quel particolare sentimento del tempo nel quale, secondo il Sanguineti, si cela e si esprime, insieme, il respiro stesso della poesia della *Commedia*. Nel marinaio e nel viandante, nei quali il passato e il presente si sovrappongono in una spirituale vibrazione, nell'anima che da sempre pare ripetere "*d'altro non calme*", nel canto liturgico che da secoli la Chiesa innalza, nella lotta fra le potenze del bene e la forza del male che riassume in un breve episodio il dramma continuo dell'umanità, il tempo sensibile si trasforma in tempo morale, in una misura cioè che non segna più il trascorrere degli anni, il susseguirsi delle generazioni, l'alternarsi della vita e della morte, ma definisce il ritmo di stati d'animo, di verità assolute che si manifestano nella realtà temporale per rimandare costantemente a quella eterna.

Un canto dunque "il cui fascino più segreto e profondo è, forse, questo: una irreale sospensione fra la terra e il cielo, l'una ancor « presente e viva » e l'altro, già imminente, ma solo intravveduto e non ancora attinto. Un momento inesprimibile, in cui l'anima sta come tra due età: quella da cui si è distaccata e quella verso cui si muove; così che del mondo da cui si è dipartita reca ancora il ricordo, e forse il rimpianto; e del mondo al quale si avvia non ha che il presentimento dolce e, oserei dire, l'ineffabile sgomento. Un attimo, trepido e supremo, in cui le cose terrene stanno per venir meno per sempre e di quelle divine c'è solo nell'aria il misterioso preannuncio" (Sacchetto).

L'accostamento e l'accordo dei diversi momenti del canto sono realizzati più con una combinazione di motivi musicali e figurativi che con un commento sentenzioso o moralist co, perché anche la profezia dell'esilio, rivelata attraverso l'ampia visione del *sol* che *non si ricorca sette volte nel letto che 'l Montone con tutti e quattro i piè cuopre ed inforca*, allontana ogni motivo più terreno e urgente - la visione del *capo reo* che porta il mondo verso il *mal cammin* - in una sfera di contemplativa e ascetica severità, dove la realtà delle debolezze umane e l'ostinato chinarsi dell'uomo verso il suo *avversaro* rivelano la povera meschinità di una terra che ha come termine di confronto l'orizzonte del cielo con l'armonia delle sue rotazioni. Alcuni critici, pur rilevando l'estrema varietà di motivi di questo canto, tendono a considerarlo staccato dai due che lo precedono, perché la meditazione politica è dimenticata, mentre le quattro stelle, simbolo delle virtù cardinali, lasciano il posto alle tre *facelle*, emblema di quelle teologali, invitando il Poeta "a salire dal mondo della rettitudine naturale e delle virtù morali a quello presieduto dalla Grazia" (Fallani). Così il Croce afferma che "fresca risorge la poesia del cuore, quando Dante, rendendo *vano* l'udire di cose politiche, distornandosi dai discorsi di Sordello, s'immerge nella scena che gli si forma attorno e assiste a un mistero dell'anima, dell'anima che trepida e prega e invoca da Dio l'aiuto nelle tentazioni del male". In realtà si attua - attraverso il tono accorato della rassegna di Sordello - non un rovesciamento di contenuto, ma un passaggio ad un motivo di più scoperto colore sentimentale, dal mondo della violenza, della discordia, dell'errore alla pensosa figura dell'esule che quel mondo giudica e supera, perché si è ormai identificato nell'anima *che giunse e levò ambo le palme... come dicesse a Dio: "D'altro non calme"*: "tra le modulazioni più intense, i toni acerbi e mordenti della rampogna trovano un correttivo e corrispettivo specialmente nell'elegia, nel rimpianto e compianto, in note di *pathos* niente affatto retorico, di nostalg ca rammemorazione" (Grana).

Purgatorio VIII, 4-6
"I mesi e le occupazioni dei mesi" probabilmente di Giotto (c. 1266-1337) o della sua scuola - (particolare). (Padova, Palazzo della Ragione)

Canto VIII

1 Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo dì c' han detto ai dolci amici addio;

4 e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more;

1. Era ormai l'ora (l'ultima della sera) che fa tornare un senso di nostalgia (*volge il disio*) nel cuore dei naviganti e ne riempie l'animo di commozione ('*ntenerisce il core*) ricordando il giorno (*lo dì*) nel quale hanno detto addio alle persone care;

4. era l'ora che fa sentire più struggente (*punge*) l'amore al pellegrino che ha appena abbandonato la sua terra (*novo*), mentre ode il suono lontano d'una campana (*squilla*) che sembra piangere il giorno che muore,

7. quando io cominciai a non udire più (*a render vano l'udire*) la voce di Sordello e il canto dei principi e cominciai a fissare una delle anime che, levatasi in piedi (*surta*), chiedeva con un cenno della mano che tutte l'ascoltassero (*l'ascoltar chiedea con mano*).

Quasi a creare l'atmosfera affettiva degli incontri che caratterizzeranno il canto, la rappresentazione si apre con un preludio di toccante malinconia, nel quale la musicalità del ritmo, con gli affetti immediati che sommuove, dà pienezza perfetta e congruente alla rappresentazione del momento lirico. Sta per compiersi la prima giornata del pellegrino nel secondo regno, preannunciata dalla nitida aurora, arricchita via via da profondi motivi consolatori, che hanno fatto definire questo primo giorno, il giorno del pathos, della commozione (Fergusson): dal canto solitario di Casella e da quello, corale, dei penitenti, ai discorsi di Virgilio sul limite della ragione e sul valore della preghiera, all'incontro con Sordello. L'esordio illumina subito la struttura poetica del canto, mediante la sua costruzione per via di similitudini, dove il richiamo immediato, nella serena presenza della natura, alla figura del viandante, riporta la situazione, perseguita fin qui come oggetto di rappresentazione, verso la figura del Poeta, recuperando la dimensione soggettiva, anche se, ancora una volta, il sentimento in Dante vuole tradursi in concreto dato sensibile, in segni visibili, che lo Eliot giudica "chiare immagini visive". L'intenso definirsi, nella figura dei marinai e del pellegrino, dello stato d'animo dell'esule, che riassume nell'evidenza facile di quelle due rappresentazioni la meditazione morale del canto e il suo inquieto svolgimento, riguarda sì Dante (e lo dimostrerà la profezia dell'esilio che chiuderà il canto), ma anche le anime della "valletta fiorita", perché è "dolcezza e tristezza di ricordi, su cui indugia il cuore che vorrebbe e ancor non sa staccarsi appieno dalle cose della terra; è timore di oscure e malvage insidie, che si placa nella certezza di un soccorso trascendente: è inquieta nostalgia di pace e di felicità, che si tempera nella penitenza e si raffina nella preghiera" (Sapegno). C'è infatti un perfetto parallelismo tra la situazione psicologica dei marinaio e del pellegrino, e quella di Dante e delle anime che intonano il « *Te lucis ante* »: sono stati emotivi, in situazioni diverse ma affini, che sorgono in rapporto all'ora della sera, che predispone al raccoglimento e alla tenerezza degli affetti. Così il giorno del distacco dai propri cari non è « giorno » come spazio tem-

porale (lo stesso giorno), ma è quale soggettivamente si qualifica per i naviganti in quanto ricordo, che fa affiorare e prendere contorno l'immagine della partenza. Il giorno della partenza - nota il Pagliaro - può essere ormai lontano nel tempo, ma non lo è nella coscienza dei naviganti, poiché la suggestione dell'ora riesce ad annullare quella lontananza e a fare sì che esso torni a essere presente con tutta la commozione di quei saluti; per il *peregrin* il rintocco lontano di una campana è un richiamo alla solidarietà degli affetti, un invito a raccogliersi nella dolce tranquillità dei sentimenti familiari: al mutarsi del desiderio di arrivo in desiderio di ritorno, corrisponde qui un intenerimento che penetra nel cuore come una fitta (*punge*), improvvisamente, come improvviso si era alzato il suono della *squilla*.

10. Essa congiunse (*giunse*) ed elevò al cielo le mani, rivolgendo lo sguardo intento (*ficcando li occhi*) verso l'oriente, nell'atteggiamento di chi dice a Dio: "Nient'altro mi preme (*calme*)".

13. Dalle sue labbra l'inno «*Te lucis ante*» uscì con tale devota e modulata dolcezza (*dolci note*), che mi rapì in estasi (*fece me a me uscir di mente*);

16. poi tutte le altre anime dolcemente e con devozione la seguirono cantando tutto l'inno, tenendo gli occhi fissi alle sfere celesti (*superne rote*).

« *Te lucis ante terminum* » ("Prima che finisca il giorno...") è l'inno attribuito a Sant'Ambrogio e cantato durante « compieta », l'ultima delle ore canoniche (indicata dal suono della *squilla*): vi si invoca l'aiuto di Dio contro i sogni cattivi e l'assalto del demonio durante la notte. Si apre una vera e propria officiatura liturgica attraverso il gesto ieratico di quell'anima volta verso oriente (secondo l'uso antico della preghiera cristiana), che impera per cenni, iniziando l'inno corale degli altri penitenti, che continua, senza soluzioni, nello stesso ritmo spirituale, il canto della « *Salve, Regina* ». Di quest'anima Dante non rivela né il nome né la dignità che ebbe nel mondo, perché "è un'annegata nella brama di Dio. È lo spasimo verso la luce, è il terrore della notte che avanza... L'uomo della terra ascolta, tratto fuori di sé, l'armonia di quelle voci; ma tutto è una fascinatrice armonia intorno a lui: l'ora e la luce dell'azzurro tramonto, e il gesto di quell'anima, e la compostezza degli oranti, e il loro sguardo levato ai cieli, in una umile e trepida attesa" (Donadoni).

19. O lettore, qui aguzza bene gli occhi della tua intelligenza a ciò che veramente voglio significare (*al vero*), poiché il velo (che copre il senso nascosto

7 quand'io incominciai a render vano
l'udire e a mirare una dell'alme
surta, che l'ascoltar chiedea con mano.

10 Ella giunse e levò ambo le palme,
ficcando li occhi verso l'oriente,
come dicesse a Dio: "D'altro non calme".

13 «*Te lucis ante*» sì devotamente
le uscìo di bocca e con sì dolci note,
che fece me a me uscir di mente;

16 e l'altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,
avendo li occhi alle superne rote.

19 Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggiero.

22 Io vidi quello essercito gentile
tacito poscia riguardare in sue,
quasi aspettando, palido e umile;

25 e vidi uscir dell'alto e scender giue
due angeli con due spade affocate,
tronche e private delle punte sue.

28 Verdi come foglietta pur mo nate
erano in veste, che da verdi penne
percosse traean dietro e ventilate.

31 L'un poco sovra noi a star si venne,
e l'altro scese in l'opposita sponda,
sì che la gente in mezzo si contenne.

Purgatorio VIII, 16-18
"Giudizio Universale" di Giotto (c. 1266-1337) - (particolare).
(Padova, Cappella degli Scrovegni)

di quanto ora segue) è così sottile che certamente non ti costerà fatica (*è leggiero*) il penetrarlo esattamente.

22. Finito il canto (*tacito poscia*), io vidi quella nobile schiera di anime guardare intensamente verso l'alto (*riguardare in sue*), pallide ed umili, come chi aspetta qualcosa;

25. e vidi uscire dall'alto del cielo e scendere in basso (*giue*) due angeli, ciascuno con una spada fiammeggiante (*affocate*), tronca e priva della punta.

28. Erano verdi come foglioline appena spuntate (*pur mo nate*) le vesti che essi portavano fluenti (*traean dietro*), percosse e agitate dal vento (*ventilate*) delle verdi ali (*penne*).

31. Uno degli angeli venne a posarsi poco più in alto di noi, l'altro invece scese sulla sponda opposta (della valletta), in modo che le anime (*la gente*) furono racchiuse (*si contenne*) tra loro due.

34. Scorgevo distintamente la loro testa bionda: ma nel fulgore del volto l'occhio si smarriva, come ogni facoltà sensitiva (*virtù*) si confonde di fronte a un oggetto superiore alle sue capacità (*a troppo*).

37. « Vengono entrambi dal cielo Empireo, dove sta Maria (*del grembo di Maria*) » disse Sordello « per far la guardia alla valle, a causa (*per*) del serpente che verrà da un momento all'altro (*vie via*). »

L'invito che Dante rivolge al lettore è stato generalmente interpretato come un'esortazione a cogliere il significato emblematico dell'apparizione dei due angeli sulla *sponda* della "valletta" e del *serpente che verrà vie via*. Ma non giustificando questo solenne richiamo la facilità con cui quell'allegoria (la tentazione che la preghiera respinge invocando l'intervento divino) si può interpretare, già Pietro di Dante avvisava che essa celava una profondità maggiore di quanto potesse apparire ad una prima lettura. Infatti tali anime, essendo salve, non possono più temere di peccare, ma, poiché la seconda cantica vuole essere l'esplicazione della vita dell'anima che inizia la sua ascesa, esse rappresentano, allegoricamente, la condizione di quelle creature che in terra hanno appena cominciato la loro penitenza e che quindi sono ancora soggette alla tentazione.
Se l'esercito di quei principi, muti, pallidi nell'aspettazione del miracolo ("si ricordi - osserva il Mattalia - dai canti precedenti, con quanta facilità le anime del *Purgatorio* impallidiscono per un'emozione: è la loro caratteristica: un'umbratile emotività"), è immagine di grande delicatezza, di grande vigore rappresentativo è quell'*uscir dell'alto* dei due angeli, grandiosi nelle loro linee, possenti nelle loro masse, pieni di quell'austerità che contraddistingue le apparizioni degli angeli danteschi, dal messo celeste che apre le porte della città di Dite all'angelo nocchiero, a quello che siederà davanti alla porta del purgatorio (canto IX, versi 78 sgg.). Il Donadoni nota con molta acutezza che gli angeli di Dante si confonderanno con l'uomo solo quando l'uomo si sarà innalzato fino ad essi, compiendo tutta la sua purificazione. Bene il Signorelli, traducendo i primi undici canti del *Purgatorio* nei mono-

Purgatorio VIII, 22-24
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolare) (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

Purgatorio VIII, 31-33
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

34 Ben discernea in lor la testa bionda;
ma nella faccia l'occhio si smarrìa,
come virtù ch'a troppo si confonda.

37 «Ambo vegnon del grembo di Maria»
disse Sordello «a guardia della valle,
per lo serpente che verrà vie via».

40 Ond'io, che non sapeva per qual calle,
mi volsi intorno, e stretto m'accostai,
tutto gelato, alle fidate spalle.

43 E Sordello anco: «Or avvalliamo omai
tra le grandi ombre, e parleremo ad esse:
grazioso fia lor vedervi assai».

46 Solo tre passi credo ch' i' scendesse,
e fui di sotto, e vidi un che mirava
pur me, come conoscer mi volesse.

49 Temp'era già che l'aere s'annerava,
ma non sì che tra li occhi suoi e' miei
non dichiarisse ciò che pria serrava.

52 Ver me si fece, e io ver lui mi fei:
giudice Nin gentil, quanto mi piacque
quando ti vidi non esser tra' rei!

55 Nullo bel salutar tra noi si tacque;
poi dimandò: «Quant' è che tu venisti
al piè del monte per le lontane acque?»

cromati affreschi della cattedrale di Orvieto, ha saputo ritrarre l'attimo di esaltazione energetica delle due creature angeliche, le quali si abbattono fulmineamente, come sparvieri, sull'acuminato piedistallo di due pinnacoli, anche se solo la pittura del Beato Angelico avrebbe potuto ritrarre, nelle sue tinte lievi e smorzate, la dolce luce del crepuscolo, che rende "vago" e "sfumato" questo momento poetico.
Secondo l'Anonimo Fiorentino il verde degli abiti e delle penne degli angeli indica "la etternità della speranza, la quale si figura verde", le due spade simboleggiano "la giustizia e la misericordia di Dio", ma sono senza punta per dimostrare "che non con rigore di giustizia [Dio] condanna senza misericordia, né con misericordia senza giustizia", il rosso che le affoca ricorda "l'ardore della carità con la quale sono menate". Altri commentatori ritengono invece che i due angeli rappresentino le due supreme potestà in terra, l'Impero e la Chiesa.

40. Perciò io, che non sapevo da che parte (per *qual calle*) (sarebbe venuto il serpente), mi guardai intorno, e tutto gelido per la paura, mi strinsi al fianco (*spalle*) del mio fidato maestro.

43. Poi Sordello soggiunse: « Ora scendiamo nella valle (*avvalliamo*) in mezzo alle grandi ombre, e parleremo ad esse: sarà (*fia*) loro assai gradito (*grazioso*) vedervi ».

46. Credo di esser disceso soltanto di tre passi, e mi trovai in basso, e vidi un'ombra che guardava con insistenza (*pur*) verso di me, come se mi volesse riconoscere.

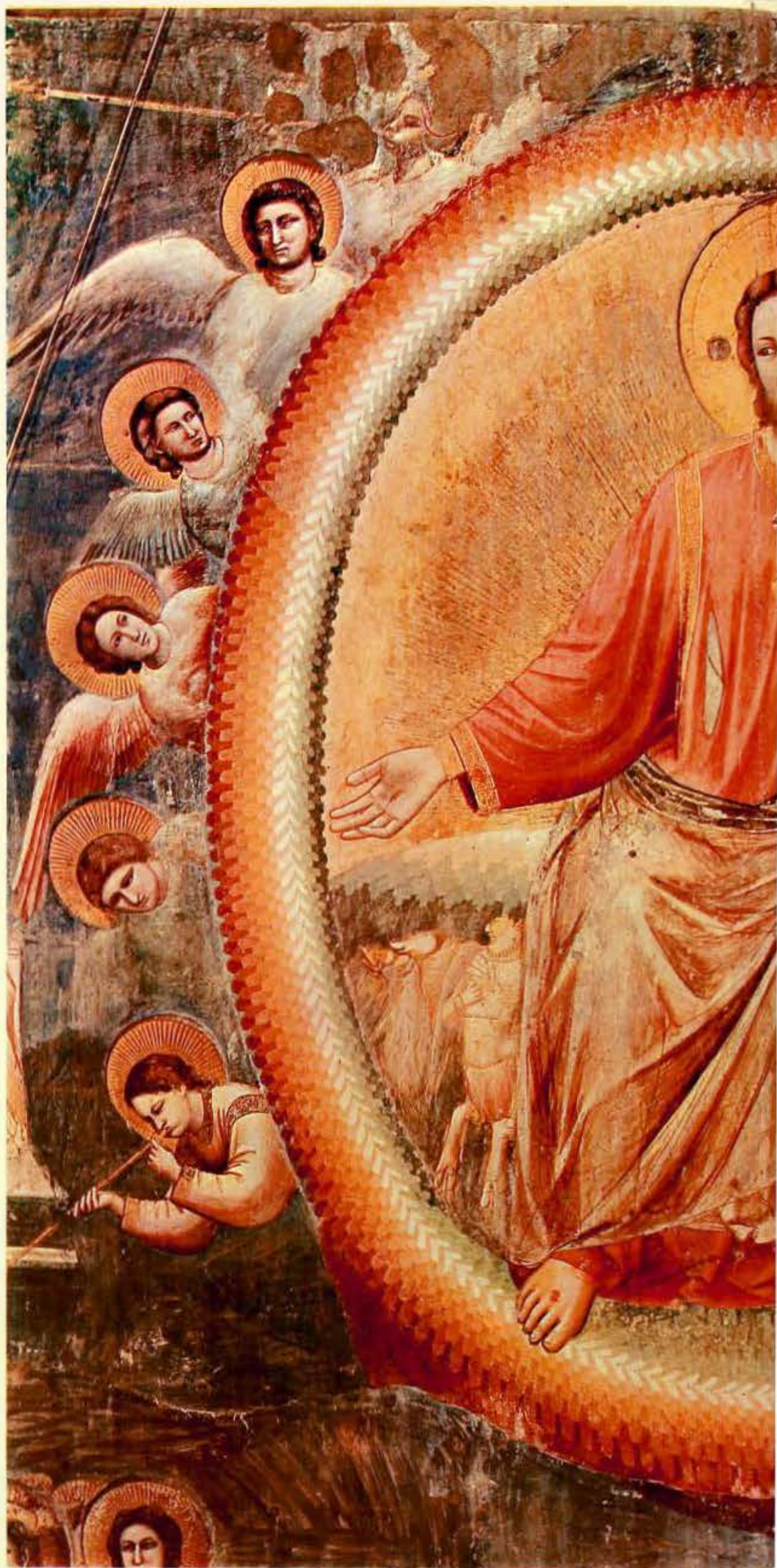
49. In quel momento (*temp'era già che*) l'aria già si faceva buia (*l'aere s'annerava*), ma non tanto che a breve distanza (*tra li occhi suoi e' miei*) non lasciasse scorgere chiaramente (*dichiarisse*) ciò che prima rendeva invisibile (*serrava*).

52. Egli si portò verso di me, e io andai verso di lui: o nobile giudice Nino, quanta gioia provai quando vidi che non eri tra i dannati (*tra' rei*)!

Ugolino o Nino Visconti appartenne a una nobile famiglia guelfa di Pisa e fu nipote del conte Ugolino della Gherardesca (*Inferno*, canto XXXII, versi 125 sgg.). Fu bandito più volte da Pisa, finché riuscì ad impadronirsi della signoria della città con Ugolino (1285); costretto all'esilio dopo la vittoria dell'arcivescovo Ruggieri, fece parte di molte leghe guelfe contro la sua città, dove rientrò nel 1293. Si ritirò infine nel giudicato di Gallura, in Sardegna, dove morì nel 1296. Dante ebbe forse occasione di conoscerlo fra il 1288 e il 1293, quando Nino Visconti fu spesso a Firenze.

55. Nessuna affettuosa espressione di saluto (*bel salutar*) fu risparmiata (*si tacque*) fra noi; poi egli chiese: « Da quanto tempo sei giunto nell'antipurgatorio (*al piè del monte*) attraverso l'oceano (*per le lontane acque*)? »

58. « Oh! » gli risposi, « sono giunto questa mattina attraverso l'inferno (*i luoghi tristi*), e sono ancora vivo (*in prima vita*), sebbene, facendo questo viag-

Purgatorio VIII, 12
"Giudizio Universale" di Giotto (c. 1266-1337) - (particolare). (Padova, Cappella degli Scrovegni)

gio (*sì andando*), io cerchi di guadagnare la vita eterna (*l'altra*) ».

61. All'udire la mia risposta, Sordello e Nino si ritrassero (*in dietro si raccolse*) come chi è colto da improvviso smarrimento (*di subito smarrita*).

64. Sordello (*l'uno*) si volse a Virgilio e Nino Visconti (*l'altro*) a uno che stava seduto lì accanto, gridando: « Su, Corrado! vieni a vedere quale mirabile cosa (*che*) Dio volle (*volse*) per grazia speciale ».

La figura di Nino Visconti, prima ancora di rivelare la sua complessa ricchezza di motivi psicologici, si apre nel sentimento dell'amicizia (che più di ogni altro sembra adeguarsi all'ambiente della seconda cantica, dove le passioni si sono estinte e sopravvivono gli affetti gentili e delicati) attraverso l'appassionata insistenza del *bel salutar* e l'affettuosa sollecitudine per la sorte dell'amico (versi 56-57), che risponde alla prima manifestazione di gioia di Dante (versi 53-54). Ma anche la comune esperienza dell'esilio arricchisce questo incontro, essendo "anche Nino esule dalla patria senza colpa, anche Nino non mai disperato di potervi, quando che fosse, rientrare. Vinto, non domato, dal destino, era poi morto esule... Dante vede in Nino, più che un amico, un fratello, perché, fra quanti vincoli stringono l'uomo all'uomo, niuno ve ne ha di più saldo di quello costituito da sventure virilmente patite per comuni ideali" (Steiner).

67. Poi, rivolto a me, disse: « Per quella particolare gratitudine (*singular grado*) che tu devi (*dei*) a Dio (a *colui*) che tiene così occulte le ragioni ultime del suo operare (*primo perché*), che non esiste possibilità (*guado*) per l'uomo di giungere mai a comprenderle,

70. quando ritornerai sulla terra (*di là dalle larghe onde*), dì a Giovanna che preghi (*chiami*) per me il cielo (*là*) dove vengono esaudite (*si risponde*) le invocazioni delle anime innocenti.

73. Non credo che sua madre mi ami più, dopo che passò a seconde nozze (*trasmutò le bianche bende*: le vedove portavano veli bianchi su vesti nere), anche se accadrà che, infelice!, debba rimpiangere il suo primitivo stato vedovile (*le quai convien che... ancor brami*).

76. Dal suo esempio (*per lei*) facilmente (*di lieve*) si comprende quanto poco duri in una donna il fuoco dell'amore, se di continuo non sia tenuto acceso dalla vista o dalla presenza dell'amato.

Giovanna, l'unica figlia di Nino Visconti, aveva solo nove anni nel 1300; sposò poi Rizzardo da Camino, e, rimasta vedova nel 1312, visse dal 1323 al 1339, anno della sua morte, a Firenze. La moglie di Nino fu Beatrice d'Este, figlia di Obizzo II, la quale nel 1300 si risposò con Galeazzo Visconti, signore di Milano, che, dopo essere stato scacciato dalla città nel 1302, trascorse il resto della vita in esilio fra gravi difficoltà. A queste tristi vicende alludono le parole di Nino al verso 75, anche se Beatrice, dopo la morte del secondo marito, poté rientrare a Milano, quando il figlio Azzo riconquistò la città.

La spiritualizzazione a cui il Poeta ha saputo innalzare la prima parte del canto ottavo attraverso la similitudine iniziale, l'intensità della preghiera corale, l'intervento di potenze sovrannaturali e l'accento posto sul tema della amicizia, nell'incontro con Nino, prima che su altre realtà terrene, attenuano la rievocazione di motivi umani che altrimenti graverebbero sull'anima con il peso di un dolore troppo crudo. Il mondo *di là dalle larghe onde*, *per le lontane acque*, riportatogli dall'arrivo dell'amico, per Nino non significa l'eco di lotte politiche o di battaglie, ma la presenza di un mondo più intimo e suo, fatto delle immagini di persone che gli furono e gli sono ancora care. "E se anche il cuore ha una dolorosa certezza, umanamente vuole ancora illudersi che un simile oblio non possa esser vero. Beatrice, la moglie, non è più tale per Nino; è solo *la sua madre*, la madre di Giovanna; eppure egli premette quel *non* credo, che vorrebbe salvare un'ultima speranza: *non credo che la sua madre più m'ami*. E spiega il perché di tale oblio velando la cosa - le seconde nozze di Beatrice - in un particolare esteriore che ne attenua la crudezza: *poscia che trasmutò le bianche bende*, ed ha, ultimo bagliore d'una tenerezza non sopita, un senso di pietà anche per lei mutevole, fragile creatura che

Purgatorio VIII, 25-27
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 76 r)

Purgatorio VIII, 52
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 76 v)

fa soffrire, anche dopo la morte, soffrendo anche lei com'è destino degli uomini: *le quai convien che, misera!, ancor brami.*" (Grabher)

79. L'insegna del biscione (*la vipera*) intorno alla quale i Milanesi sogliono porre il campo in tempo di guerra (*che 'l Melanese accampa*), quando sarà scolpita sul suo sepolcro non lo renderà così bello, come l'avrebbe reso il gallo di Gallura ».

Lo stemma dei Visconti (una vipera con in bocca un bambino) non darà alla tomba di Beatrice quell'onore che le avrebbe conferito l'immagine del gallo, stemma dei Visconti pisani, che indicava anche il loro possesso del giudicato di Gallura. Varie sono le interpretazioni intorno al paragone fra i due stemmi, perché secondo alcuni esso è solo una critica al fatto che Beatrice non si è mantenuta fedele al marito morto, secondo altri si risolve in un biasimo per la donna che da una famiglia guelfa è passata ad una famiglia ghibellina, quale quella dei Visconti di Milano. Probabilmente Dante intende alludere all'uno e all'altro motivo.

Purgatorio VIII, 103-105
La Commedia, Purgatorio.
Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 77 r)

58 «Oh!» diss'io lui, «per entro i luoghi tristi
venni stamane, e sono in prima vita,
ancor che l'altra, sì andando, acquisti».

61 E come fu la mia risposta udita,
Sordello ed elli in dietro si raccolse
come gente di subito smarrita.

64 L'uno a Virgilio e l'altro a un si volse
che sedea lì, gridando: «Su, Currado!
vieni a veder che Dio per grazia volse».

67 Poi, volto a me: «Per quel singular grado
che tu dei a colui che sì nasconde
lo suo primo perché, che non li è guado,

70 quando sarai di là dalle larghe onde,
di' a Giovanna mia che per me chiami
là dove alli 'nnocenti si risponde.

73 Non credo che la sua madre più m'ami,
poscia che trasmutò le bianche bende,
le quai convien che, misera!, ancor brami.

76 Per lei assai di lieve si comprende
quanto in femmina foco d'amor dura,
se l'occhio o 'l tatto spesso non l'accende.

79 Non le farà sì bella sepultura
la vipera che 'l Melanese accampa,
com'avria fatto il gallo di Gallura».

82 Così dicea, segnato della stampa,
nel suo aspetto, di quel dritto zelo
che misuratamente in core avvampa.

85 Li occhi miei ghiotti andavan pur al cielo,
pur là dove le stelle son più tarde,
sì come rota più presso allo stelo.

88 E 'l duca mio: «Figliuol, che là su guarde?»
E io a lui: «A quelle tre facelle
di che 'l polo di qua tutto quanto arde».

Da "Liber Floridus" di Lamberto: la rappresentazione della palma dei vizi e delle virtù. Min. francese - fine sec. XIII - (Leida, Biblioteca dell'Università - Ms. Voss. Lat. F. 31 - f. 137 v)

82. Così parlava Nino, avendo impresso (*segnato della stampa*) sul volto (*aspetto*), quel giusto sdegno (*dritto zelo*) che senza eccedere (*misuratamente*) gli ardeva nel cuore.

85. I miei occhi, avidi di novità (*ghiotti*), si volgevano con insistenza (*pur*) al cielo, sempre verso il polo (*pur là*) dove le stelle girano più lente, allo stesso modo che i raggi di una ruota (si muovono più lenti) nella parte più vicina all'asse (*stelo*).

88. E la mia guida mi domandò: «Figliolo, che cosa guardi lassù?» Io gli risposi: «Guardo quelle tre piccole luci (*tre facelle*) che (*di che*) illuminano tutto quanto il polo antartico (*polo di qua... arde*)».

91. Perciò egli replicò: «Le quattro stelle luminose che vedevi stamattina sono già scese sotto l'orizzonte (*son di là basse*), e queste sono salite al loro posto».

Le tre stelle che illuminano il polo antartico, simboleggiano, secondo tutti i più antichi commentatori, le tre virtù teologali, e sostituiscono le quattro che erano apparse nel cielo del purgatorio al mattino (canto I, verso 23), indicanti le quattro virtù cardinali: le prime riguardano la vita contemplativa e perciò sono più adatte durante la notte, le seconde la vita attiva, che si svolge durante il giorno. Meglio però l'interpretazione proposta dal Sapegno, secondo la quale "nel punto in cui culmina la lotta dell'anima per liberarsi da ogni legame colla terra, diventa più urgente la necessità del soccorso delle virtù soprannaturali".

94. Mentre Virgilio parlava, ecco che (e) Sordello lo attirò a sé dicendo: «Vedi là il nostro avversario»; e indicò col dito il punto dove guardare (*drizzò il dito perché là guardasse*).

97. Dal lato dove la valletta (*picciola vallea*) non è chiusa da alcuna sponda (*non ha riparo*), c'era un serpente, simile forse a quello che diede a Eva il frutto, causa di tante amarezze (*il cibo amaro*).

100. Il serpe maligno (*la mala striscia*) veniva strisciando tra l'erba e i fiori, volgendo il capo ora a destra ora a sinistra (*ad ora ad or*), e leccandosi il dorso (*'l dosso*) come una bestia che si liscia (con la lingua il pelo).

103. Non riuscii a vedere, e perciò non posso dire, come spiccarono il volo i due angeli (*astor*: sparvieri); ma vidi bene l'uno e l'altro dopo che si furono mossi.

106. Al solo udire il rumore delle verdi

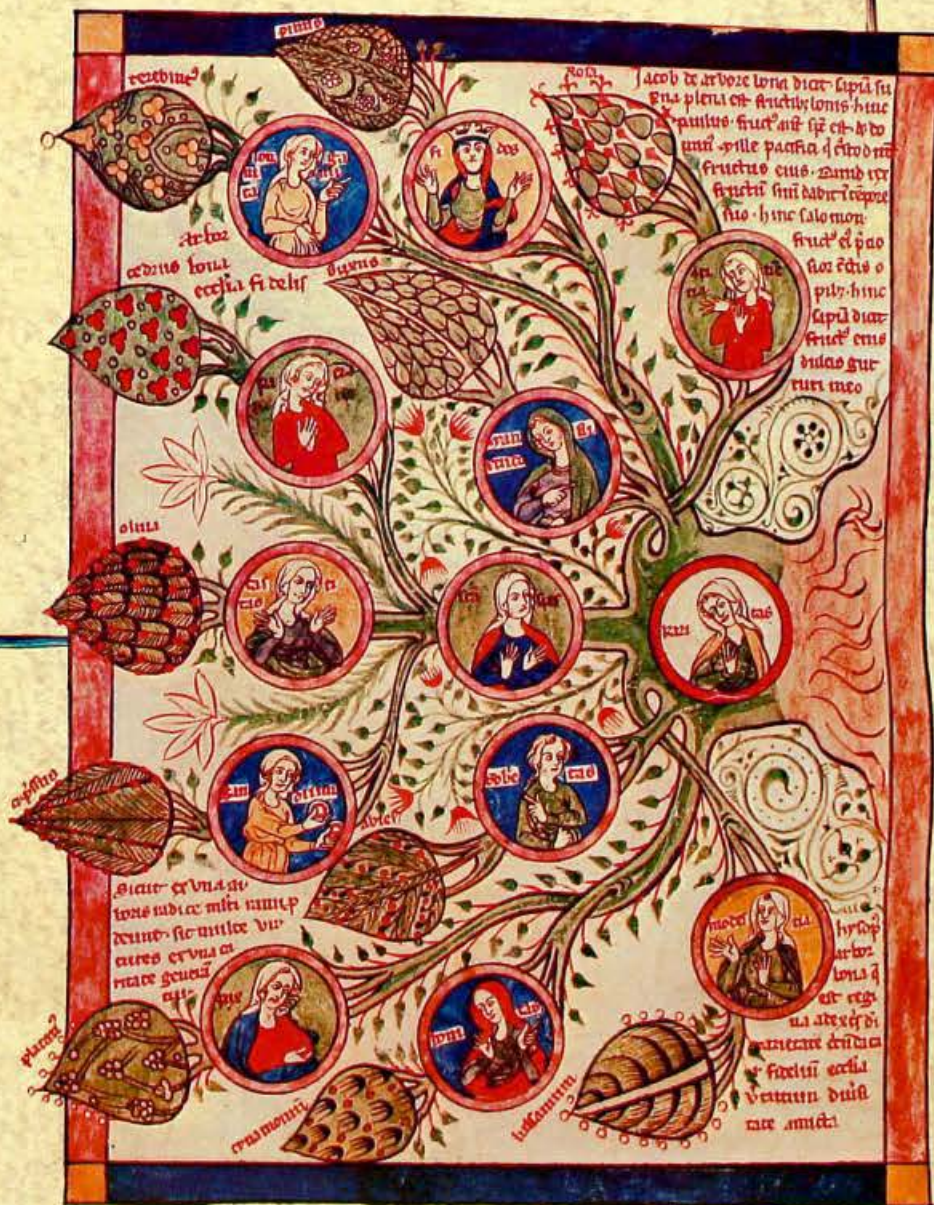
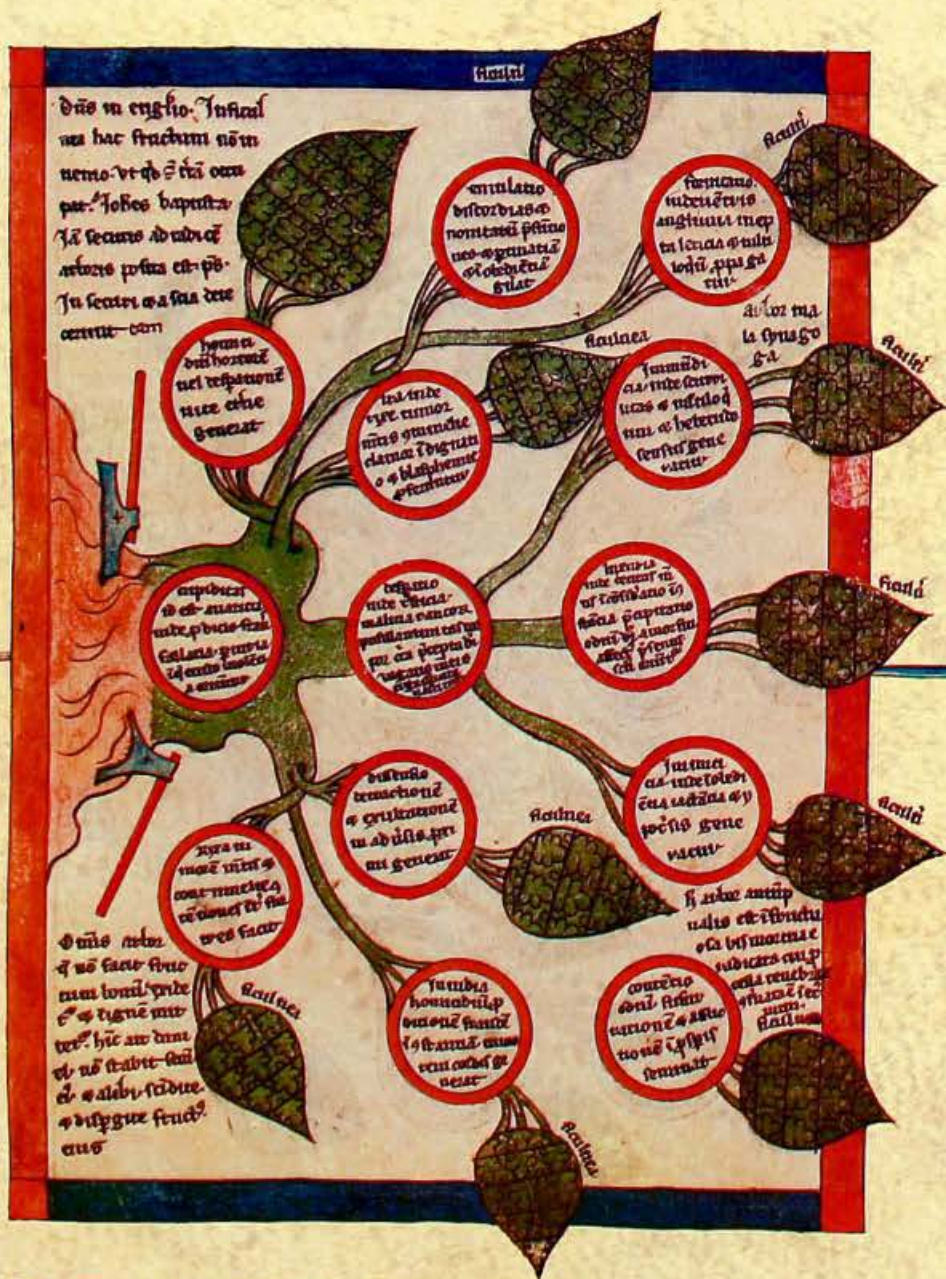
91 Ond'elli a me: «Le quattro chiare stelle
che vedevi staman son di là basse,
e queste son salite ov'eran quelle».

94 Com'ei parlava, e Sordello a sé il trasse
dicendo: «Vedi là 'l nostro avversaro»;
e drizzò il dito perché là guardasse.

97 Da quella parte onde non ha riparo
la picciola vallea, era una biscia,
forse qual diede ad Eva il cibo amaro.

100 Tra l'erba e' fior venìa la mala striscia,
volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso
leccando come bestia che si liscia.

103 Io non vidi, e però dicer non posso,
come mosser li astor celestiali;
ma vidi bene e l'uno e l'altro mosso.

106 Sentendo fender l'aere alle verdi ali,
fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta,
suso alle poste rivolando iguali.

La rappresentazione allegorica del bene e del male trova nell'arte medievale molteplici e diverse espressioni: dal drammatico scontro delle due potenze celesti con quella infernale in Dante, alla schematizzazione didascalica di queste miniature.

Da "Liber Floridus" di Lamberto: la rappresentazione dell'albero dei vizi (a sinistra); la rappresentazione dell'albero della virtù (a destra).
(Leida, Biblioteca dell'Università - Ms. Voss. Lat. F. 31 - f. 210 v; f. 210 r)

109 L'ombra che s'era al giudice raccolta
quando chiamò, per tutto quello assalto
punto non fu da me guardare sciolta.

112 «Se la lucerna che ti mena in alto
truovi nel tuo arbitrio tanta cera,
quant'è mestiere infino al sommo smalto»

115 cominciò ella, «se novella vera
di Val di Magra o di parte vicina
sai, dillo a me, che già grande là era.

118 Fui chiamato Currado Malaspina;
non son l'antico, ma di lui discesi:
a' miei portai l'amor che qui raffina».

121 «Oh!» diss'io lui, «per li vostri paesi
già mai non fui; ma dove si dimora
per tutta Europa ch'ei non sien palesi?

124 La fama che la vostra casa onora,
grida i segnori e grida la contrada,
sì che ne sa chi non vi fu ancora.

127 E io vi giuro, s'io di sopra vada,
che vostra gente onrata non si sfregia
del pregio della borsa e della spada.

130 Uso e natura sì la privilegia,
che, perché il capo reo il mondo torca,
sola va dritta e 'l mal cammin dispregia».

133 Ed elli: «Or va; che 'l sol non si ricorca
sette volte nel letto che 'l Montone
con tutti e quattro i piè cuopre ed inforca,

ali che fendevano l'aria, il serpente fuggì, e allora gli angeli si voltarono, ritornando con volo concorde (*rivolando iguali*) in alto (*suso*) ai loro posti di guardia (*poste*).

La scena, nella quale il simbolo, come avviene in Dante nei momenti di maggiore felicità creativa, diventa cosa viva, ha una singolare efficacia rappresentativa nel movimento sinuoso e viscido che rappresenta, nella loro essenzialità, il corpo e il moto della *mala striscia*. Essa assume un ritmo drammatico nell'irrompere rapido e improvviso dei due angeli, che si placa altrettanto improvvisamente quando, con la stessa potenza di volo dispiegata nella discesa, risalgono *alle poste*, ricostituendosi nella loro imperiosa immobilità.

109. L'anima che s'era accostata (*raccolta*) al giudice Nino, quando questi l'aveva chiamata durante tutto l'assalto (degli angeli contro il serpente) non si era per nulla distolta (*punto... sciolta*) dal guardarmi.

112. «Possa la grazia divina (*la lucerna*) che ti è guida verso l'alto, trovare nella tua libera volontà (*arbitrio*) tanta corrispondenza (*cera*), quanta ne occorre (*quant'è mestiere*) per salire fino alla vetta del monte smaltata di verde (*al sommo smalto*)»

115. cominciò a dire, «se hai notizie certe (*novella vera*) della Val di Magra (in Lunigiana) o dei paesi vicini (*di parte vicina*), dimmele, poiché un tempo (*già*) io ero potente (*grande*) in quei luoghi.

118. Mi chiamai Corrado Malaspina; non sono Corrado Malaspina il vecchio (*l'antico*), ma da lui sono disceso: alla mia famiglia e alla sua potenza (*a' miei*) portai un amore che qui si purifica d'ogni scoria (*raffina*).»

Corrado Malaspina il giovane, morto nel 1294, fu nipote di Corrado il vecchio, capostipite dei Malaspina dello Spino secco, che dominarono la Lunigiana. Dante fu in Lunigiana nel 1306 (perché il suo nome appare in un documento di tale anno, allorché dal marchesi Franceschino, Moroello e Corradino ebbe l'incarico di porre fine ad alcune controversie con il vescovo di Luni) e fu legato da grande amicizia con Moroello, marchese di Giovagallo, al quale indirizzò l'*Epistola IV*.

121. «Oh!» gli dissi, «non sono mai stato nei vostri paesi; ma vi può essere un luogo in tutta Europa dove essi non siano noti (*palesi*)?

124. La fama che onora la vostra casata,

L'aspirazione alla pace e il desiderio di ordine civile, che si possono considerare i motivi ispiratori della trilogia dei canti dedicati ai principi negligenti, ricevono la massima esaltazione in questo affresco, dominato dalla figura della giustizia che, sotto la guida della sapienza, diventa creatrice di concordia.

"Allegoria del Buon Governo" di Ambrogio Lorenzetti (?-c. 1348). (Siena, Palazzo Pubblico)

esalta (*grida*) i signori e gli abitanti di tutta la regione (*contrada*), in modo tale che viene conosciuta anche da chi non è ancora passato per quei luoghi.

127. E vi giuro, così possa io salire fino alla vetta del monte (*s'io di sopra vada*), che la vostra nobile (*onrata*) famiglia continua a fregiarsi (*non si sfregia*) delle virtù (*pregio*) della liberalità (*borsa*) e della prodezza (*spada*).

130. L'abitudine alla virtù (*uso*) e l'indole naturale (*natura*) la pongono in una condizione così privilegiata (*sì la privilegia*), che, per quanto la cattiva guida del Papa e dell'Imperatore (*il capo reo*) faccia deviare il mondo dalla retta via (*il mondo torca*), essa sola continua nella strada della perfezione (*va dritta*) e disprezza il male (*'l mal cammin*).»

133. Ed egli: «Ora va: il sole non tornerà (*non si ricorca*) sette volte in quel tratto dell'eclittica (*nel letto*) che la costellazione dell'Ariete (*'l Montone*) (con la quale il sole è ora in congiunzione) copre e cavalca (*inforca*) con tutte e

136 che cotesta cortese oppinione
ti fia chiavata in mezzo della testa
con maggior chiovi che d'altrui sermone,

139 se corso di giudicio non s'arresta».

Gli episodi principali del canto VIII in una miniatura di scuola napoletana eseguita intorno al 1360. (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 73 r)

quattro le zampe ripiegate (cioè non passeranno sette anni).

136. che questa gentile opinione (sulla mia famiglia) ti sarà fissata (*chiavata*) nella mente con argomenti più persuasivi (con *maggior chiovi*) che non siano i discorsi della gente (*che d'altrui sermone*).

139. a meno che non si arresti il corso dei decreti divini (*corso di giudicio*)».

Nell'atmosfera di sospeso silenzio, seguita all'assalto del serpente, si prepara la severa grandezza dell'ultima scena: Corrado Malaspina, che non aveva mai distolto gli occhi dal privilegiato viandante (versi 110-111), "come a penetrare, con uno sguardo lungo, intenso e silenzioso, nelle profondità del doloroso tempo che per quel vivente si apparecchiava" (Sacchetto), è l'eletto a rappresentare, nella "valletta fiorita", il principe ideale, l'esponente degno di quella famiglia, che, fra i grandi d'Italia e d'Europa, si pone come quella che *sola va dritta e 'l mal cammin dispregia*, il nobile signore che ha realizzato, secondo il giudizio del Sacchetto, con la esemplarità della sua vita e l'assolvimento pieno della sua missione, il sogno generoso di Dante.
"Si stacca dalla schiera dei principi raccolti nella valletta... Non lo hanno sfiorato le accuse scagliate dal Poeta contro i mali reggitori della terra. E, durante l'assalto del serpente, è apparso persino sdegnoso di seguirne la vicenda, come a sottolineare che egli si poneva al di sopra delle suggestioni esercitate dalla cupidigia, radice di ogni male. Né ha cessato di guardare insistentemente il Poeta. E ciò non tanto perché intorno a costui fosse lo stupore del gran privilegio per cui attraversava, vivente, il regno dei morti, quanto perché egli era colui che avrebbe, con la sua non peritura parola, celebrato nella gloria della sua casa quelle virtù che, sole, avrebbero restituito al genere umano la promessa e la certezza di un ordine migliore." (Sacchetto) E nella profezia dell'esilio è il ricordo della Val di Magra, "una delle poche regioni di cui Dante abbia conservato un ricordo puro, senza veleno, un'acuta nostalgia, senz'ombra di amaritudine... sopra tutto lo ha consolato, in essa, l'ospitalità schietta del nobile signore che lo ha accolto, e della cui casa, celebrata in tutta Europa per il retto uso della borsa e della spada, c'è appunto, in questo canto, l'elogio alto e commosso" (Sacchetto). Perciò il preannuncio severo e solenne dell'esilio è consolato dal dono di quella gentilezza e di quella cortesia che lo salveranno dalla disperazione.

Purgatorio, Canto IX

Al termine del primo giorno di viaggio nel secondo regno, Dante si addormenta nella "valletta" dei principi. Poco prima dell'alba, quando i sogni, secondo una credenza medievale, sono più veritieri, al Poeta appare la visione di un'aquila dalle penne d'oro che scende improvvisa su di lui, trasportandolo nella sfera del fuoco, posta tra la sfera dell'aria e il cielo della luna, dove entrambi bruciano in un unico, grande fuoco. Destatosi pieno di paura, viene rassicurato da Virgilio, il quale gli rivela che durante il sonno era sopraggiunta una donna, Lucia, che aveva trasportato Dante dalla "valletta", dove erano rimaste tutte le altre anime, alla porta del purgatorio propriamente detto.

I due pellegrini scorgono, sull'ultimo dei tre gradini che portano all'ingresso, un angelo splendente, armato di una spada, il quale rivolge loro la parola per chiedere che cosa vogliono e quale è stata la loro guida. Poiché (uguale fu la risposta a Catone) è stata una donna del ciel *a condurli, l'angelo li invita a salire i tre gradini, dei quali il primo è bianco, il secondo quasi nero, il terzo rosso, ad indicare i successivi momenti del sacramento della confessione. A Dante, che si era inginocchiato, l'angelo incide sulla fronte sette* P, *come simbolo dei sette peccati capitali che dovrà espiare in ciascuna delle sette cornici del purgatorio. Dopo aver loro spiegato la funzione delle due chiavi, una gialla e una bianca, che ha ricevuto da San Pietro, apre la porta: si ode dapprima un suono cupo, che si trasforma poi nel canto dell'inno* « Te Deum laudamus ».

INTRODUZIONE CRITICA

Pochi canti come il nono si presentano secondo i canoni medievali di una poesia risolutamente tesa a vivere tutte le risorse della sua fantasia in un quadro teologico liturgico e in una struttura allegorica. A questi il lettore si accosta con una certa difficoltà dopo essere passato attraverso la semplice linea costruttiva dei canti dell'antipurgatorio. L'impegno del Poeta di fronte al mistero del sovrannaturale che si schiude all'anima - non solo libera dal peccato, ma sciolta da quella incertezza che l'aveva fatta vagare nell'antipurgatorio alla ricerca di se stessa, in quel momento di smarrimento che prende dopo la conversione dal peccato (segnata dai due riti comandati da Catone) e prima del voluto adeguamento alla volontà divina - è totale e trova testimonianza nell'incisione dei sette segni: "la cerimonia conferma quanto già sappiamo, [che è] dovere del pellegrino compiere il nuovo viaggio, non come semplice spettatore, non ponendo in gioco il suo intelletto solamente, ma l'intera sua umanità, tutto il suo sentire e il suo volere" (Vossler). Tale impegno si afferma nel canto nono attraverso un discorso grave e solenne, fortemente allusivo, il quale vuole tradurre la suggestione di un'emozione intensa che nasce dalla stupita contemplazione di un mondo ancora sconosciuto, e che è capace di manifestarsi solo emblematicamente, senza peraltro intorbidare la rappresentazione poetica, ma comunicandole anzi una più ampia luce.

La figura della Notte, che copre con le sue ali e attraversa con il suo silenzio metà dell'universo, non è meno grandiosa e magica di quella dell'Aurora che si dispiega attraverso un incrociarsi di richiami mitologici e astronomici, che ne accrescono la misteriosità: non sono più una «notte» e una «aurora» comuni, perché, pare avvertire il Poeta (versi 70-72), tutto ciò che è a contatto con l'Assoluto, dilata i suoi confini secondo una misura non più umana. Infatti tutti i momenti iniziali del canto, che è il primo contatto con l'Assoluto, saranno comunicati dopo essere stati messi in relazione con eventi straordinari (versi 13-15; 22-24; 34-39), cosicché il racconto, iniziatosi con immagini così vaste e musicalmente così profonde e lontane, crea un senso sacrale di aspettazione. Esso non verrà certo deluso né dalla visione dell'*aguglia* - la cui imperiosa apparizione si distende fra la malinconica figura della *rondinella* e la commossa evocazione di Lucia, che temperano la violenza di quel volo *terribil come folgor* in un'alternanza di toni, ora forti, ora attenuati attraverso e per mezzo dei quali si viene schiudendo il primo, trepido incontro dell'umano con il divino - né dalla celebrazione liturgica che chiude il canto, ricca di minuziose allegorie non sempre individuabili con assoluta certezza, "ma appunto nell'essere questi simboli un mistero, che può venire unicamente presagito (in ultima analisi è il mistero di Dio), sta la loro efficacia poetica. La veste solenne crea qui la poesia. Onde l'intero canto ha uno stile di ambiguità sublime e, oscuro nel profondo, riesce alla superficie per virtù di lingua e d'immagini, splendido di evidenza" (Vossler).

Tutto il discorso fluisce, logico e serrato, senza nulla concedere agli indugi contemplativi, essendo, come abbiamo detto, le immagini caricate in modo singolare di significato analogico e ricondotte tutte al motivo dell'anima che entra nella Grazia, attraverso il rito finale della confessione. Questo, di nuovo, con fermissima coerenza stilistica, si richiama ad elementi figurativi, ad un linguaggio ricco di valori tattili, ad un gusto vivo di osservazioni e, quasi, di sensazioni, dove i gesti dell'angelo e di Dante o i colori diversi dei tre gradini, sono immagini "fisiche e corpulente non già soltanto per un espediente retorico di evidenza espressiva, per tradurre in metafora un'umbratile esperienza, ma proprio per adeguare la parola all'intensità dell'esperienza" (Getto).

Dante nel canto nono spiega così i criteri in base ai quali istituisce uno spontaneo, perpetuo richiamo metaforico fra il mondo sovrannaturale, in cui sta entrando, e il mondo della natura (non a caso l'importanza del canto è sottolineata, e proprio a metà del suo svolgimento, dall'avvertimento del Poeta al lettore), perché si può realizzare lo sforzo di rendere intuitivo il graduale, congeniale e funzionale consenso con la rivelazione divina, martellandolo nel ritmo limpido e coerente dei versi, come lo sbalzo di un disegno geometrico.

Se già il lettore ha accostato nel *Purgatorio* alcune zone liturgiche, dove la fantasia del Poeta si è accinta al rischioso compito di chiudere in un gesto e in poche terzine una tradizione secolare, diventata prezioso possesso della vita ufficiale della Chiesa, è però del tutto nuovo l'incontro con la « visione » (versi 19-33), perché quando al Poeta vengono a mancare i dati e i pesi materiali, cui abbiamo accennato e sui quali la sua fantasia può agire per rappresentare il movimento ascensionale dell'anima, interviene l'uso frequente di questa forma poetica prettamente medievale. Il Fallani, riassumendo osservazioni di altri critici, nota che "il Poeta, più di ogni altro scrittore del tempo, fu affascinato dalla tematica sacra risolta in forma di visione: il linguaggio bizantino dell'arte apriva sempre sullo sfondo un riquadro di cielo e l'atto umano si rivestiva di un non so che di trascendente... Il Giotto di Assisi e di Padova si affiancava alla grande tradizione musiva, con l'esperienza di quei contatti semplici e popolari degli affreschi, e liberamente il racconto si articolava di figure, di alberi, di cieli, di angeli, di demoni, di apparizioni. Dante colse dalle arti l'avvertimento, che lo aveva già sollecitato nelle visioni della *Vita Nova*... e pose nel suo *Purgatorio* le visioni per chiarire la presenza misteriosa di Dio, per un bisogno di esternare la meditazione e il suo frutto religioso, e per predisporre il lettore all'ultima ascesa".

Purgatorio IX, 58-60
La Commedia, Purgatorio. Min. giottesca - sec. XIV - (Venezia, Biblioteca Marciana - Ms. 276 Cl. IX - f. 32 v)

Canto IX

1 La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente,
fuor delle braccia del suo dolce amico;

4 di gemme la sua fronte era lucente,
poste in figura del freddo animale
che con la coda percuote la gente;

7 e la notte de' passi con che sale
fatti avea due nel loco ov'eravamo,
e 'l terzo già chinava in giuso l'ale;

10 quand'io, che meco avea di quel d'Adamo,
vinto dal sonno, in su l'erba inchinai
là 've già tutti e cinque sedavamo.

1. Già (sulla terra) l'Aurora, moglie (*concubina*) dell'invecchiato (*antico*) Titone, lontana (*fuor*) dalle braccia del suo dolce amico, stava sorgendo (*al balco d'oriente*: come se fosse affacciata al balcone dell'oriente) facendosi bella (*s'imbiancava*: si dava la biacca);

L'Aurora rapì e sposò Titone (figlio di Laomedonte e fratello di Priamo), ottenendo per lui da Giove l'immortalità, ma non l'eterna giovinezza.

4. la sua fronte era lucente per le stelle (*gemme*), disposte a formare (*poste in figura*) la costellazione dello Scorpione (*freddo animale*: secondo la zoologia medievale era considerato di sangue freddo) che ferisce la gente con la sua coda;

7. e in purgatorio (*nel loco*), dove eravamo, la notte aveva percorso due passi (erano passate due ore) di quelli mediante i quali essa compie il suo itinerario nel cielo (*con che sale*), mentre il terzo passo (la terza ora) stava terminando il suo volo.

La notte è personificata nell'immagine di una donna che cammina con passi alati, intendendo per passi le ore, sei ascendenti fino a mezzanotte, e sei discendenti. Avendo essa ormai compiuto quasi tre dei *passi con che sale*, sono circa le ventuno nel purgatorio, mentre agli antipodi, in Italia, sta sorgendo l'alba. Alla metafora dei passi se ne aggiunge una seconda, ispirata dall'immagine mitologica delle ore alate: *'l terzo già chinava in giuso l'ale*.

10. quand'io, che sentivo il peso della mia carne (*che meco avea di quel d'Adamo*), vinto dal sonno, mi coricai (*inchinai*) sull'erba là dove stavamo seduti già tutti e cinque (Dante, Virgilio, Nino Visconti, Corrado Malaspina, Sordello).

È la seconda aurora da Dante descritta nel *Purgatorio*. La prima aveva tutto il colore delle cose immaginate, in quel *dolce color d'oriental zaffiro*, questa, invece, è più preziosa nella scelta degli elementi astronomici, che ne rendono anche difficile l'interpretazione. Ma se l'attenzione si rivolge all'immagine visiva e poetica, subito le difficoltà spariscono, e si comprende che, aprendo il canto con la figura di una giovane donna che si fa bella, Dante ha voluto suggerire la gioia delle nuove verità e bellezze di cui sta per godere: è quasi un nuovo rinascere, in cui prevale il senso della dolcezza, il sovrastare della giovinezza sulla vecchiaia, la lucentezza splendente delle stelle che sembrano gemme.
Dante ci prepara a guardare, al di là degli oggetti che ci presenta (il canto si articola dapprima intorno alla figura

dell'aurora, poi a quella dell'aquila, infine all'entrata nel purgatorio vero e proprio), a quella verità che essi celano, al significato mistico della loro presenza, che meglio sarà rilevato quando egli chiamerà i particolari dei gradini e dell'angelo ad indicare i momenti di un processo sacramentale, sotto le vesti di una simbologia liturgica.
Tuttavia la nostra fantasia è più portata a seguire l'immagine iniziale della giovane donna, di immediata freschezza, quasi sensibile, mentre nei simboli sacramentali annota un maggior descrittivismo intellettuale nello sforzo di non tralasciare nessuno dei molteplici significati che possono esserci conseonati.

13. Nell'ora in cui (*che*) vicino al mattino la rondinella comincia i suoi dolorosi lamenti (*lai*), forse ricordando le sue antiche sventure (*primi guai*),

---

Dante, ispirandosi ad Ovidio (*Metamorfosi* VI, versi 412 sgg.), ricorda il mito di Filomela e di Progne, due sorelle che gli dei trasformarono, rispettivamente, in usignolo e in rondine (Dante tuttavia attribuisce a Progne la metamorfosi di Filomela e viceversa, seguendo un'altra versione della leggenda), in seguito al banchetto imbandito da Progne al marito Tereo con la carne dei figli, per vendicarsi del tradimento di lui con Filomela.

16. quando (e *che*) la nostra mente, più libera (*peregrina*) dal peso della carne e meno presa dalle preoccupazioni (*pensier*), è quasi indovina del vero (*divina*) nei suoi sogni (*vision*),

---

Secondo la concezione medievale, quando la mente umana è libera dalle preoccupazioni materiali ed è meno presa dalla vita intellettiva, assecondando il cammino stravagante del sogno, ha spesso modo di divinare il futuro con una certa rispondenza alla verità.

19. mi pareva in sogno di vedere un'aquila (*aguglia*) con le penne dorate librata (sospes*a*) nel cielo con le ali aperte e pronta (*intesa*) a calarsi;

22. e mi pareva di essere là (sul monte Ida) dove da Ganimede furono (*foro*) abbandonati i suoi (compagni di caccia), quando fu portato (*ratto*) nel concilio degli dei (*al sommo consistoro*).

Ganimede, figlio di Troo, re di Troia, mentre si trovava a caccia sul monte Ida nella Troade, fu rapito da Giove, che si era trasformato in aquila, e fu portato in cielo dove divenne coppiere nei banchetti degli dei (Ovidio - *Metamorfosi* XI, verso 756).
Diverse sono le interpretazioni a proposito dell'aquila. Alcuni critici la considerano rappresentazione dell'Impero, richiamando il fatto che anche l'aquila di Giustiniano muove il suo volo dai monti vicino a Troia (*Paradiso* canto VI, verso 6), che l'*agug a* discende come fulmine allo stesso modo nel quale Dante la raffigura nella *Epistola* ai principi e popoli d'Italia perché accol g no Arrigo VII e in quella ai Fiorentini che si oppongono allo stesso imperatore, e che l'imperatore Traiano in paradiso si trova là dove le anime si dispongono a formare la figura della aquila (*Paradiso* canti XVIII-XXI.

In questo caso l'aquila significherà, secondo il Porena, che l'Impero è in certo modo strumento anch'esso della divina grazia nella funzione di avviare Dante alla rivelazione divina, e l'aver Dante finora parlato con Sordello sulle lotte politiche, nonché l'essersi trovato nella valletta dei principi pacificati tra loro e fraternamente uniti, avvalora tale tesi. Ma ciò non esclude che l'aquila

"Tacuinum sanitatis"
Min. lombarda - sec. XIV.
(Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. N.A.L. 1673 - f. 89 v; f. 90 v; f. 91 r)

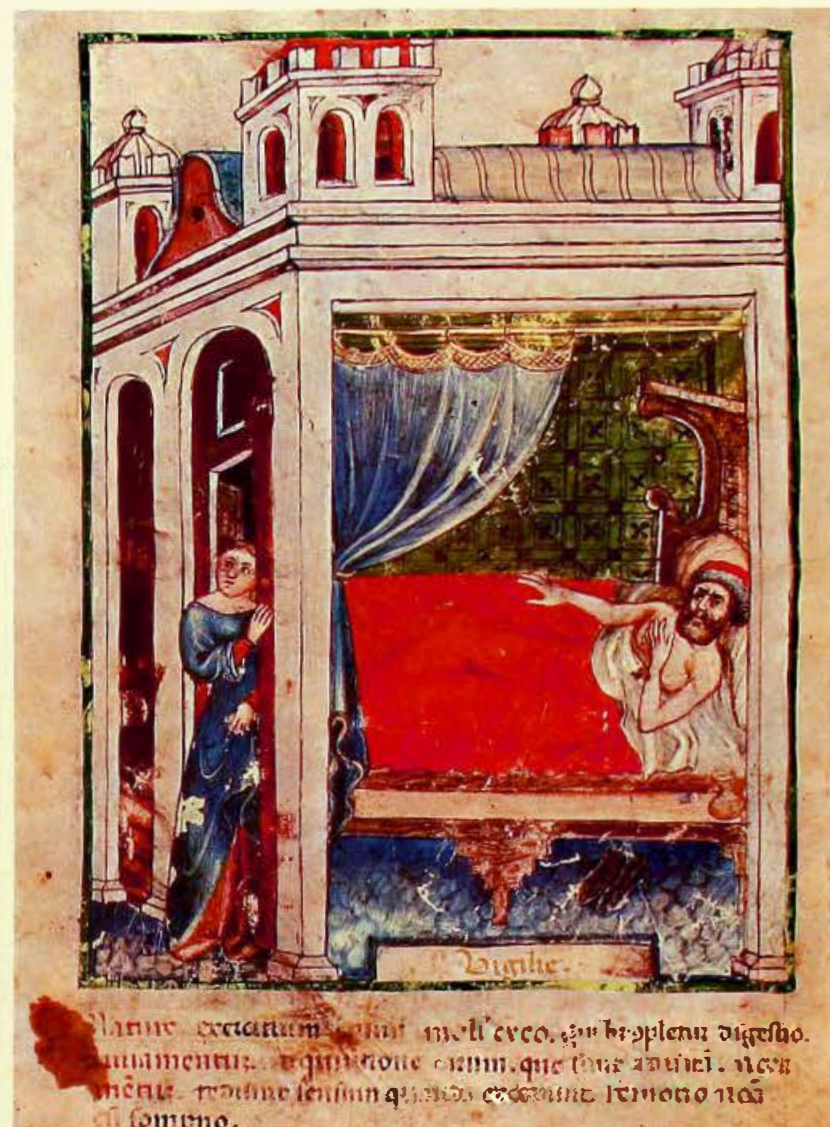
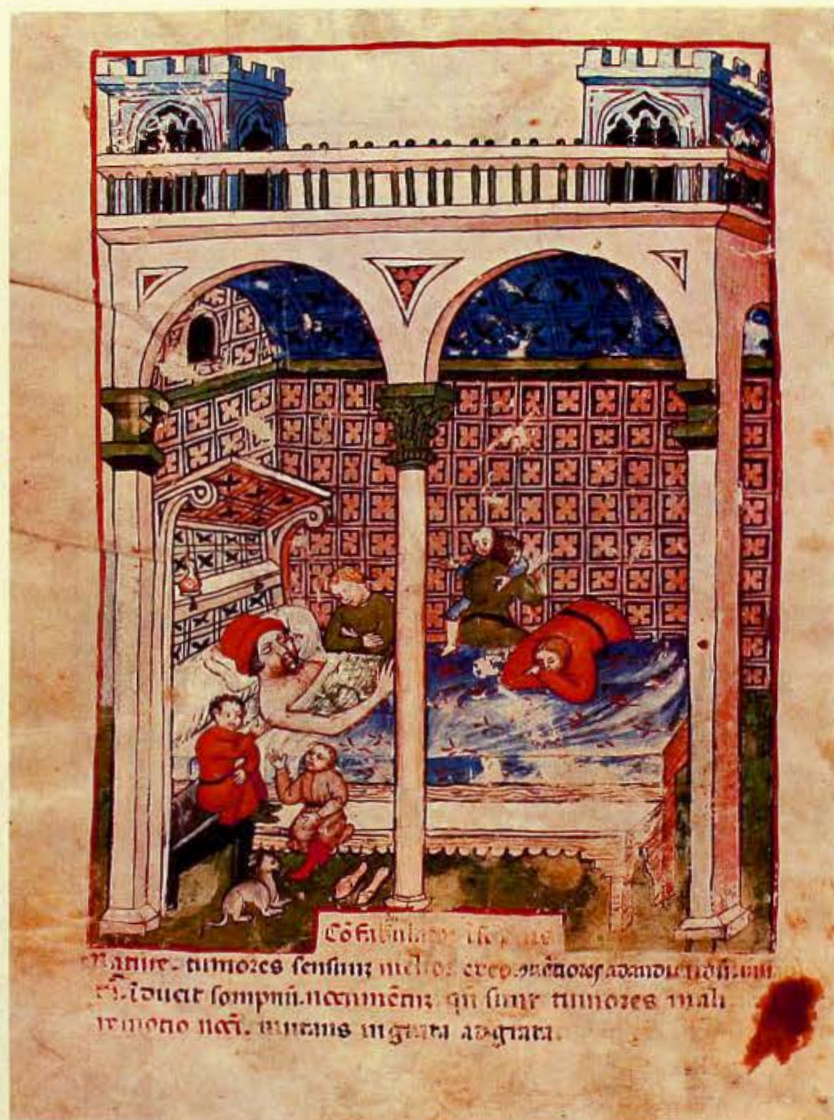
13 Nell'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso alla mattina,
forse a memoria de' suo' primi guai,

16 e che la mente nostra, peregrina
più dalla carne e men da' pensier presa,
alle sue vision quasi è divina,

19 in sogno mi parea veder sospesa
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte e a calare intesa;

sia una prefigurazione di Lucia, sicché mentre l'uccello rapisce Dante verso la sfera del fuoco, che sta tra la terra e il cielo della luna, la donna lo porta di fatto alle soglie del purgatorio.
Il Mattalia osserva che le azioni dell'aquila e di Lucia sono "sincrone e parallele, ma l'una in rapporto con l'altra; identica la direzione (verso l'alto) : evidente allegoria, ci pare, della funzione complementare dei due magisteri: temporale (Impero) e spirituale (Chiesa)". Alla salvazione finale l'uomo arriva aiutato - attraverso le leggi - dal magistero dell'autorità imperiale: perciò il Poeta accosta l'aquila a Lucia per significare che Chiesa e Impero debbono agire concomitanti, anche se poi sottolinea che il suggello finale non può che

Purgatorio IX, 16-18

Agli occhi dell'uomo medievale la realtà con le sue immagini e i suoi fenomeni risultava un mondo di segni, di cifre, di simboli da interpretare. Anche il più comune aspetto della vita quotidiana, come il sonno, diventava oggetto di trasfigurazione allegorica.

22 ed esser mi parea là dove foro
abbandonati i suoi da Ganimede,
quando fu ratto al sommo consistoro.

25 Fra me pensava: «Forse questa fiede
pur qui per uso, e forse d'altro loco
disdegna di portarne suso in piede».

28 Poi mi parea che, poi rotata un poco,
terribil come folgor discendesse,
e me rapisse suso infino al foco.

venire dalla Chiesa: infatti se l'aquila e Lucia compiono lo stesso gesto, la prima anticipa soltanto in sogno quello che la donna attua poi nella realtà, portando Dante all'entrata del purgatorio.

25. Pensavo dentro di me: « Forse l'aquila (*questa*) si cala a ferire (*fiede*) sempre (*pur*) in questo luogo per abitudine (*per uso*), e forse non si degna (*disdegna*) di portar su la preda (*portarne suso*) con gli artigli (*in piede*) da nessun altro luogo ».

28. Poi mi sembrava che, compiuti ampi giri nel cielo (*poi rotata un poco*), si calasse giù terribile come un fulmine (*folgor*), e mi rapisse in alto fino alla sfera del fuoco (*suso infino al foco*).

Purgatorio IX, 52-55
Min. ferrarese - (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 118 r)

31. Giunti qui (*ivi*) sembrava che ci incendiassimo: e a tal punto l'incendio, che pur era solo un sogno (*imaginato*), mi bruciò (*cosse*), che fu necessario (*convenne*) interrompere il sonno.

34. Non diversamente (*non altrimenti*) Achille si risvegliò, volgendo in giro gli occhi ormai aperti senza sapere (e *non sappiendo*) dove si trovasse,

37. quando la madre (Teti) lo portò via di nascosto (*trafuggò*) tra le sue braccia, mentre egli dormiva, sottraendolo a Chirone e portandolo a Sciro (*Schiro*), da dove i Greci poi lo allontanarono (per Troia),

Secondo quanto narra Stazio (*Achilleide* I, versi 104 sgg.), Teti, sapendo che il figlio Achille sarebbe morto alla guerra di Troia, mentre dormiva lo trasportò dalla Tessaglia, dove era affidato al centauro Chirone, nell'isola di Sciro. Qui Achille visse travestito da donna fra le figlie del re Licomede, finchè con un'astuzia Ulisse e Diomede non lo costrinsero a partecipare alla guerra di Troia.

40. da come (*che*) mi risvegliai io, allorché il sonno si allontanò dal mio volto, e impallidii (*diventai smorto*), come fa un uomo quando, per uno spavento, si sente rabbrividire (*agghiaccia*).

Dante sembra sottolineare soprattutto lo stupore dell'eroe greco, onde mettere in evidenza la propria meraviglia, e suggerire così l'immagine di sé come di un nuovo Achille, di un eroe moderno e cristiano (secondo il Momigliano mai prima d'ora Dante è stato tanto grande) disposto all'eroismo di gravi e tormentose prove. Dove però le imprese di Achille furono compiute con le armi materiali, egli opererà invece con quelle spirituali, e soprattutto con l'umiltà; tuttavia è necessario ricordare che il Poeta è trasportato in alto, come prima Ganimede da parte di Giove, da un messo celeste, cioè, come annota il Lesca, in ambedue i casi è la stessa divinità che innalza gli animi degli uomini alla contemplazione di sé. Così il mito di Ganimede e l'eroismo di Achille servono di preannuncio al trasumanare del nuovo eroe, Dante, che però riven-

31 Ivi parea che ella e io ardesse;
e sì lo 'ncendio imaginato cosse,
che convenne che 'l sonno si rompesse.

34 Non altrimenti Achille si riscosse,
li occhi svegliati rivolgendo in giro
e non sappiendo là dove si fosse,

Purgatorio IX, 112-114
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 120 v)

Purgatorio IX, 130-132
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 121 r)

37 quando la madre da Chirone a Schiro
trafuggò lui dormendo in le sue braccia,
là onde poi li Greci il dipartiro;

40 che mi scoss' io, sì come dalla faccia
mi fuggì 'l sonno, e diventai smorto,
come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia.

43 Da lato m'era solo il mio conforto,
e 'l sole er'alto già più che due ore,
e 'l viso m'era alla marina torto.

46 «Non aver tema» disse il mio segnore;
«fatti sicur, ché noi semo a buon punto:
non stringer, ma rallarga ogni vigore.

49 Tu se' omai al purgatorio giunto:
vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;
vedi l'entrata là 've par disgiunto.

52 Dianzi, nell'alba che procede al giorno,
quando l'anima tua dentro dormìa
sovra li fiori ond'è là giù adorno,

55 venne una donna, e disse: "I' son Lucia:
lasciatemi pigliar costui che dorme,
sì l'agevolerò per la sua via".

58 Sordel rimase e l'altre gentil forme;
ella ti tolse, e come il dì fu chiaro,
sen venne suso; e io per le sue orme.

dica anzitutto a Dio la gratuità della vocazione a tale più alta chiamata. Il fuoco del sogno, mirabilmente fuso con l'idea della Grazia che purifica, richiama la stessa immagine di un salire al cielo e di un consumarsi nel fuoco (ugualmente accaduto in sogno) che è all'inizio dell'opera giovanile di Dante, nella quale egli esalta il suo amore per Beatrice, la *Vita Nova* (III): essa è dunque qui esplicitamente richiamata, poiché anche in questo caso s'intende iniziare l'esperimentazione di una nuova realtà interiore, quella dell'azione della Grazia in noi, come una volta lo era stata quella dell'amore umano.

43. Di fianco stava solo Virgilio (*il mio conforto*), ed il sole era da più di due ore già alto sull'orizzonte (erano cioè passate le otto), e il mio sguardo era rivolto (*torto*) verso il mare.

46. La mia guida (*segnore*) disse: « Non aver paura (*tema*), sta sicuro, perché noi siamo (*semo*) giunti ad un buon punto del nostro viaggio: non devi indebolire (*stringer*), ma rinvigorire (*rallarga*) le tue forze (*vigore*).

49. Tu sei ormai giunto al purgatorio: vedi là il pendio praticabile (*il balzo*) che lo circonda tutto attorno: osserva l'entrata dove (*'ve*) il pendio sembra quasi interrotto (*disgiunto*).

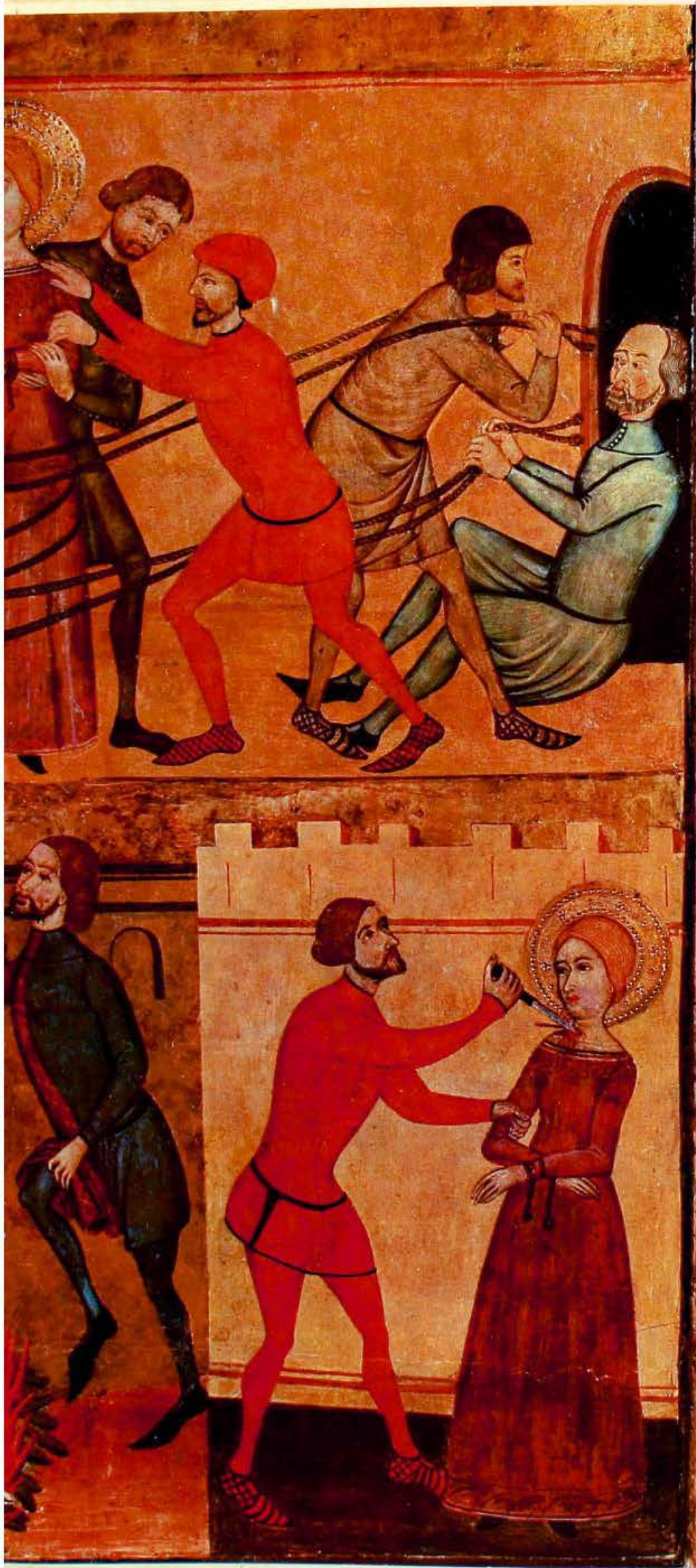
52. Poco fa, durante l'alba che viene prima del giorno, quando la tua anima era insensibile alla realtà del mondo (*dentro dormia*), sopra i fiori di cui quella valletta è tutta ornata (*ond'è là giù adorno*),

55. venne una donna, e disse: "Io sono Lucia: lasciatemi prendere questo uomo che dorme, così (*sì*) lo aiuterò (*agevolerò*) nel suo cammino".

È la seconda volta che Santa Lucia interviene a favore di Dante (cfr. *Inferno* canto II, versi 100 sgg.), sempre quale simbolo della grazia illuminante.

58. Rimasero lì Sordello e le altre nobili anime (*gentil forme*): Lucia ti prese (*tolse*), e quando si fece giorno, incominciò a salire: e lo seguii i suoi passi (*orme*).

61. Ti posò in questo luogo, ma prima i suoi begli occhi mi indicarono (*dimostraro*) la fessura aperta nella roccia (*quella intrata aperta*); poi Lucia se ne andò via assieme (*ad una se n'andaro*) al tuo sonno ».

64. Allo stesso modo (*a guisa*) in cui un uomo, prima dubbioso, si rassicura

(*raccerta*), e cambia la sua paura in fiduciosa attesa (*conforto*), una volta che (*poi che*) gli è stata mostrata la verità (su ciò di cui dubitava).

67. così io mi mutai; e quando (*come*) il mio maestro vide che io ero senza alcuna preoccupazione (*cura*), si mosse su per il pendio (*balzo*), ed io lo seguii verso l'alto.

Analizzando la resa poetica della prima parte del canto, si nota dapprima la prevalenza di un tono forte - in una visione solenne, che ben rende lo stupore, e più l'entusiasmo, di Dante di fronte alla grandiosità di quanto sta per accadere - di un senso di sacralità magica che si distende nella figura dell'aquila protesa nell'ampiezza dei cieli. Con l'apparizione di Lucia il tono si fa più persuasivo, più delicato, in una gioia interiore che nasce dal grato ricordo dell'istante di quell'avvenimento solenne, ricordo che si tramuta in dolcezza di parole, in freschezza di immagini: è l'aprirsi di un aurorale mondo in quell'anima che *dentro dormia*. Per Dante sono infatti molte le ragioni della meraviglia allorché, svegliandosi, ha vicino ormai solo Virgilio, mentre il sole è già alto nel cielo ed il suo sguardo è rivolto verso il mare, sicché lo stesso paesaggio, come annota il Mattalia, ha veramente una "vastità di visuale in forte contrasto con la ristrettezza della valletta in cui si era addormentato".

70. Lettore, tu t'accorgi che io (*com'io*) tratto ora un argomento più solenne (*innalzo la mia matera*), e perciò (*però*) non meravigliarti se io lo avvaloro con procedimenti artistici più raffinati (*la rincalzo*).

"Avvisa il lettore... dicendogli ch'egli innalza la materia sua... a trattare di

Purgatorio IX, 55

Il culto di Lucia, la famosa santa siracusana martirizzata al tempo di Diocleziano, fu assai diffuso in tutto il Medioevo, come ci testimonia la tradizione letteraria e figurativa. La leggenda del suo martirio rivive in questa tavola del secolo XIV, attribuita ad un pittore spagnolo noto con il nome di "Maestro di Estimariu". (Madrid, Museo del Prado)

Dante e Virgilio nella "valletta fiorita".
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - sec. XIV -
(Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 70 v)

61 Qui ti posò, ma pria mi dimostraro
li occhi suoi belli quella intrata aperta;
poi ella e 'l sonno ad una se n'andaro».

64 A guisa d'uom che 'n dubbio si raccerta,
e che muta in conforto sua paura,
poi che la verità li è discoperta,

67 mi cambia' io; e come sanza cura
vide me 'l duca mio, su per lo balzo
si mosse, ed io di retro inver l'altura.

70 Lettor, tu vedi ben com'io innalzo
la mia matera, e però con più arte
non ti maravigliar s'io la rincalzo.

cose autorevoli, e poi la rincalza, cioè l'addorna e vela con belle finzioni poetiche." (Anonimo Fiorentino) Questi inviti di Dante (cfr. anche il canto VIII, versi 19-21) segnano come le tappe di un suo crescere poetico, sicché egli annota con orgoglio questa ulteriore scelta di una tematica più ardimentosa, secondo un procedimento che avvalora il proprio linguaggio attraverso l'uso di scene figurative, di invenzioni allegoriche, di suggerimenti dottrinali, di reminiscenze scritturali, per esprimere le sue progressive conquiste spirituali.

73. Noi ci avvicinammo (alla fessura), ed eravamo già ad un punto (*in parte*), per cui (*che*) là dove prima mi appariva solo una fessura (*rotto*), proprio (*pur*) come un varco (*fesso*) che divide le parti (*diparte*) di un unico muro,

76. mi fu possibile vedere una porta, e salire fino ad essa per tre gradini (*gradi*) sotto, diversi tra loro quanto al colore, e un custode (un angelo) che ancora non parlava (*facea motto*).

L'angelo portinaio non parla, sia perché la sua missione non è umana, sia perché attende che sia il peccatore, di propria spontanea volontà, ad avvicinarsi. Egli sta sul più alto dei gradini perché subito risulti evidente l'autorità di cui è investito da Dio, ed il suo volto è chiaro come devono esserlo il suo animo e la sapienza da lui posseduta.

79. E quando il mio occhio si fissò sempre più attento su di lui (*più e più v'apersi*), vidi che sedeva sul gradino più alto (*'l grado soprano*), e che era talmente splendente nel volto che io non sopportai tanta luce (*non lo soffersi*);

82. e aveva in mano una spada snudata, che rifletteva verso di noi i raggi del sole, così che io spesso indirizzavo invano i miei occhi verso di lui.

La spada, simbolo solitamente del potere, qui rappresenta la giustizia, che

deve essere *nuda*, cioè schietta, senza dubbi, e lucente, perchè deve risplendere come la verità. Per questo Dante, che non vi è ancora abituato, ha difficoltà nel rivolgere gli occhi alla verità divina, che dalla spada traluce, e dalla quale egli resta abbagliato.

85. Egli cominciò a dire: « Dal luogo dove siete (*costinci*) dite: che cosa volete? e dov'è colui che vi accompagna (*scorta*)? badate che il vostro salire non vi torni a danno (*non vi noi*) ».

L'angelo, come sacerdote, deve accertarsi che il peccatore affidi la propria redenzione non solo alla sua buona volontà, ma anche alla componente divina di ogni sacramento, in questo caso rappresentata da Lucia come *donna del ciel*.

88. Il mio maestro gli rispose: « Una donna del cielo (Lucia), esperta (*accorta*) di queste cose, or non è molto (*pur dianzi*) ci disse: "Recatevi (*andate*) là: ivi è la porta" ».

73 Noi ci appressammo, ed eravamo in parte,
   che là dove pareami prima rotto,
   pur come un fesso che muro diparte,

76 vidi una porta, e tre gradi di sotto
   per gire ad essa, di color diversi,
   e un portier ch'ancor non facea motto.

79 E come l'occhio più e più v'apersi,
   vidil seder sovra 'l grado soprano,
   tal nella faccia ch'io non lo soffersi;

82 e una spada nuda avea in mano,
   che reflettea i raggi sì ver noi,
   ch'io dirizzava spesso il viso in vano.

85 «Dite costinci: che volete voi?»
   cominciò elli a dire: «ov'è la scorta?
   guardate che 'l venir su non vi noi».

88 «Donna del ciel, di queste cose accorta»,
   rispuose il mio maestro a lui, «pur dianzi
   ne disse: "Andate là: quivi è la porta"».

Dante e Virgilio all'entrata del purgatorio.
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - sec. XIV - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 74 r)

91. L'angelo cortese ricominciò a parlare: «Ed ella vi faccia progredire nel cammino (*i passi vostri... avanzi*) del bene: venite dunque fino a questi gradini (*gradi*)».

94. Li raggiungemmo; ed il primo gradino (*scaglion*) era fatto di marmo bianco, così pulito e lucente (*terso*), che io potei specchiarmi in esso proprio come appaio (*paio*).

97. Il secondo era più che scuro (*perso*), addirittura nero (*tinto*), composto di una pietra (*petrina*) non levigata (*ruvida*) ed arida (*arsiccia*), attraversata da fessure (*crepata*) nella sua lunghezza e larghezza.

Purgatorio IX, 28-30
La Commedia, Purgatorio.
Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 78 r)

91 «Ed ella i passi vostri in bene avanzi»
ricominciò il cortese portinaio:
«venite dunque a' nostri gradi innanzi».

94 Là ne venimmo; e lo scaglion primaio
bianco marmo era sì pulito e terso,
ch' io mi specchiai in esso qual io paio.

97 Era il secondo tinto più che perso,
d'una petrina ruvida ed arsiccia,
crepata per lo lungo e per traverso.

100 Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia,
porfido mi parea sì fiammeggiante,
come sangue che fuor di vena spiccia.

103 Sovra questo tenea ambo le piante
l'angel di Dio, sedendo in su la soglia,
che mi sembiava pietra di diamante.

106 Per li tre gradi su di buona voglia
mi trasse il duca mio, dicendo: «Chiedi
umilemente che 'l serrame scioglia».

109 Divoto mi gittai a' santi piedi:
misericordia chiesi che m'aprisse,
ma pria nel petto tre fiate mi diedi.

112 Sette P nella fronte mi descrisse
col punton della spada, e «Fa che lavi,
quando se' dentro, queste piaghe» disse.

100. Il terzo gradino, che si sovrappone con la massa del suo peso agli altri, mi sembrava di porfido dal color rosso fuoco, come fosse stato sangue sgorgante (*spiccia*) da una vena.

Il primo gradino indica il primo momento della confessione, l'esame di coscienza, attraverso il quale l'anima si guarda come in uno specchio ed appare com'è in realtà.
Il secondo rappresenta la confessione verbale, durante la quale il penitente riconosce i suoi peccati nella loro gravità: ma quelle fessure, che formano una croce, indicano che tale bruttura dell'anima può essere spezzata dalla croce, cioè dai meriti di Cristo.
Il terzo gradino spiega il terzo momento, che segue gli altri perché è l'atto più solenne della confessione: è la soddisfazione, che consiste in un movimento d'amore, da parte del peccatore, verso Dio, e nell'applicazione dei meriti del sangue, cioè del sacrificio di Cristo, che completa il gesto d'amore, sempre limitato, del peccatore pentito.
Altri commentatori invece, pur essendo d'accordo nel considerare rappresentati in questi versi i tre momenti del rito della confessione, vedono simboleggiata nel primo gradino la confessione orale e nel secondo la contrizione.

Purgatorio IX, 109-111
La Commedia, Purgatorio.
Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 79 r)

103. Sopra quest'ultimo gradino stava saldamente appoggiato (*tenea ambo le piante*) l'angelo di Dio, sedendo sulla soglia, che mi sembrava di diamante.

L'angelo, simbolo dell'autorità della Chiesa che sanziona l'atto del penitente, tiene i piedi sull'ultimo gradino, cioè sulla soddisfazione data dal peccatore, e ad un tempo sta seduto sopra la soglia di diamante, simbolo della costanza nell'uso dell'autorità da parte del sacerdote, che deve svolgere il proprio ministero con rigida giustizia, senza lasciarsi fuorviare da simpatia, da violenza, da speranza di ricompensa. A sua volta, il diamante, nella sua purezza, è simbolo del solido fondamento su cui è basata la Chiesa, dispensatrice dell'assoluzione dei peccati.

106. La mia guida accompagnò me, ben disposto in questo (*di buona voglia*), su per i tre gradini, dicendomi: «Con umiltà chiedi che si apra la serratura (*'l serrame scioglia*)».

109. Mi gettai devotamente ai santi piedi dell'angelo: gli chiesi la grazia (*misericordia*) che mi aprisse, ma prima mi battei tre volte (*fiate*) il petto.

Tutta la confessione deve essere manifestazione di una volontà ben precisa e di un'umiltà convinta. Per questo Dante deve chiedere che l'angelo apra, deve cioè volerlo lui, e poi battersi il petto in segno di umiltà: "la prima volta è per li peccati commessi nel pensiero, la seconda per li peccati produtti con la lingua, la terza per li peccati conseguiti con le operazioni" (Ottimo).

112. L'angelo mi disegnò (*descrisse*) con la punta della spada sulla fronte sette P, e aggiunse: «Quando sarai dentro (il vero purgatorio), cerca di cancellare questi segni (*piaghe*)».

Rimessi i peccati ed ottenuta la salvezza dalla dannazione eterna, rimane nell'animo la disposizione al male, ed il debito da soddisfare nei confronti di Dio, salvezza e debito qui rappresentati dai sette P, corrispondenti a ciascuno dei sette peccati capitali puniti nei sette gironi in cui si articola il purgatorio. L'incisione dei P si rifà a passi biblici e ad usanze dei tempi di Dante. Se il Sarolli ricorda infatti che gli angeli dell'*Apocalisse* portano i sette segni e che secondo Ezechiele (IX, 3-6) i giusti di Gerusalemme, per potere uscire salvi dalla città, dovettero avere sulla fronte una *Thau* (T greca), nei documenti fiorentini raccolti dal D'Ovidio e dal Medin, è detto che i ladri erano costretti a portare una mitria cartacea con

l'iniziale di furto, cioè F.

115. La cenere o la terra secca che sia stata appena estratta dalla cava (*si cavi*) sarebbe (*fora*) dello stesso colore della veste dell'angelo; e da sotto di questa egli trasse fuori due chiavi.

118. Una era d'oro e l'altra d'argento: prima con la chiave d'argento (*bianca*) e poi con quella d'oro (*gialla*) l'angelo fece sì (*aprì la porta*), che io rimanessi contento (al veder aperta la porta).

Il colore della veste dell'angelo è sim-

All'umanità traviata dai piaceri del mondo, simboleggiati dai tre vizi capitali, superbia, lussuria, avarizia, la Chiesa contrappone la severa austerità del sacramento della penitenza.

115 Cenere o terra che secca si cavi
d'un color fora col suo vestimento;
e di sotto da quel trasse due chiavi.

118 L'una era d'oro e l'altra era d'argento:
pria con la bianca e poscia con la gialla
fece alla porta sì, ch'i' fui contento.

121 «Quandunque l'una d'este chiavi falla,
che non si volga dritta per la toppa»
diss'elli a noi, «non s'apre questa calla.

"Missione e Trionfo della Chiesa" di Andrea di Bonaiuto (particolari). (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

bolo del ministero della penitenza da lui esercitato, oppure, secondo altri, dell'umiltà necessaria per esercitarlo. La chiave d'oro indica l'autorità di Dio, senza la quale l'assoluzione è nulla, e quella d'argento la conoscenza della teologia morale e l'intuizione psicologica, cioè la sapienza umana necessaria al confessore per capire e giudicare il peccatore.

121. Egli ci disse: « Ogni volta che (*quandunque*) una di queste chiavi fallisce nel suo compito (*falla*), così da non (*che non*) poter girare (*si volga dritta*) nella serratura (*toppa*), questa porta (*calla*) non si apre.

124. L'una è più preziosa (*cara*: cioè quella dell'autorità divina); ma l'altra (quella d'argento) esige molta (*troppa*) sapienza (*arte*) ed intuizione (*ingegno*) prima di riuscire ad aprire (*avanti che diserri*), perché essa (la chiave argentea) è proprio quella che scioglie (*disgroppa*) il nodo del peccato.

127. Io le ho ricevute in consegna da San Pietro; ed egli mi disse di sbagliare nell'aprire (con indulgenza) piuttosto che nel tener chiusa la porta (per eccesso di rigore), alla condizione (*pur che*) che la gente si getti ai miei piedi (a richieder ciò con umiltà) ».

Il passo evangelico (*Matteo* XVIII, 21-22), nel quale Cristo raccomanda a Pietro di peccare piuttosto in generosità che in rigore, una volta riscontrata la buona volontà dell'uomo, è suggerito forse alla fantasia di Dante anche dallo spettacolo del giubileo del 1300, con l'ampiezza delle sue indulgenze e del suo perdono.

130. Poi spinse l'uscio di quella sacra porta, dicendo: « Entrate; ma vi avviso (*facciovi accorti*) che torna fuori colui che si volge a guardare (*guata*) indietro ».

Dante ricorda in questi versi l'episodio biblico della moglie di Lot (*Genesi* XIX, 26), che disubbidì all'ordine degli angeli volgendosi a guardare la città di Sodoma, per cui fu trasformata in una statua di sale, e il mito di Orfeo e di Euridice. Dopo la morte della moglie, Orfeo, disceso agli inferi, ottenne da Proserpina di poterla riportare sulla terra, purché durante il cammino egli non si volgesse ad osservarla; non avendo ubbidito al comando, Euridice gli fu tolta per sempre.

124 Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
d'arte e d'ingegno avanti che diserri,
perch'ella è quella che nodo disgroppa.

127 Da Pier le tegno; e dissemi ch' i' erri
anzi ad aprir ch'a tenerla serrata,
pur che la gente a' piedi mi s'atterri».

130 Poi pinse l'uscio alla porta sacrata,
dicendo: «Intrate; ma facciovi accorti
che di fuor torna chi 'n dietro si guata».

Dante e Virgilio all'entrata del purgatorio. Min. lombarda tardo-gotica - sec. XV. (Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. B.R. 39 - f. 182 v)

133 E quando fuor ne' cardini distorti
li spigoli di quella regge sacra,
che di metallo son sonanti e forti,

136 non rugghiò sì né si mostrò sì acra
Tarpea, come tolto le fu il buono
Metello, per che poi rimase macra.

139 Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e «*Te Deum laudamus*» mi parea
udire in voce mista al dolce suono.

142 Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch' io udiva, qual prender si sòle
quando a cantar con organi si stea;

145 ch' or sì, or non s' intendon le parole.

133. E quando gli spigoli di quella sacra porta (*regge*), che sono di metallo, forti e sonori, furono volti sui cardini.

136. non procurò un così stridente rumore e non si mostrò così dura (*acra*) ad aprirsi neppure la rupe Tarpea, quando (da Cesare) ne fu allontanato il custode, il buon Metello (per sottrarre il denaro del pubblico erario ivi custodito), per cui in seguito rimase priva (*macra*) (del tesoro custodito).

139. Io prestai orecchio (*rivolsi*) attento a quel primo rumore (*tuono*), e mi parve di udire «*Te Deum laudamus*» (l'inno ambrosiano del ringraziamento) con un canto misto (*voce mista*) a quel dolce suono.

142. Ciò che udivo mi procurava (*rendea*) esattamente (*a punto*) l'impressione (*imagine*) che si prova solitamente (*si sòle*) quando si canta in coro (*a cantar con organi si stea*).

145. quando le parole ora si capiscono ed ora no.

L'espressione *cantar con organi* è da intendersi come «composizione di più voci umane», perché l'organo, come strumento, non ebbe mai il compito di accompagnare le voci fino al 1500. Tale termine ha dunque senso vocale, secondo il Casimiri, cioè "voleva significare unione di due o più voci in consonanza". Ma al di là di questa dotta disquisizione, resta l'immagine di Dante che entra in questa cattedrale che è il monte del purgatorio, e la dolcezza di un canto che gli invade l'animo commosso. È una commozione diversa, però, da quella che lo aveva preso accanto a Casella (canto II, versi 106 sgg.), la quale era divagazione tutta umana nell'ascolto di un canto, delle cui parole comprendeva esattamente il significato, mentre le espressioni qui non sempre giungono ugualmente chiare alla sua mente. Tuttavia quello che conta è il loro disporsi a formare un'armonia, che Dante tenta di rendere anche nel ritmo di quell'ultimo verso, dove i brevi vocaboli si susseguono ondeggiando, così come è importante che quel suono, dapprima aspro, si muti poi in onda sonora di gradevole ascolto: la verità, di cui il Poeta dovrà partecipare, può nel suo primo ascolto apparire aspra e perfino sgradevole, ma poi si muta in dolcezza di interiore rigustamento per chi le si rivolga attento.

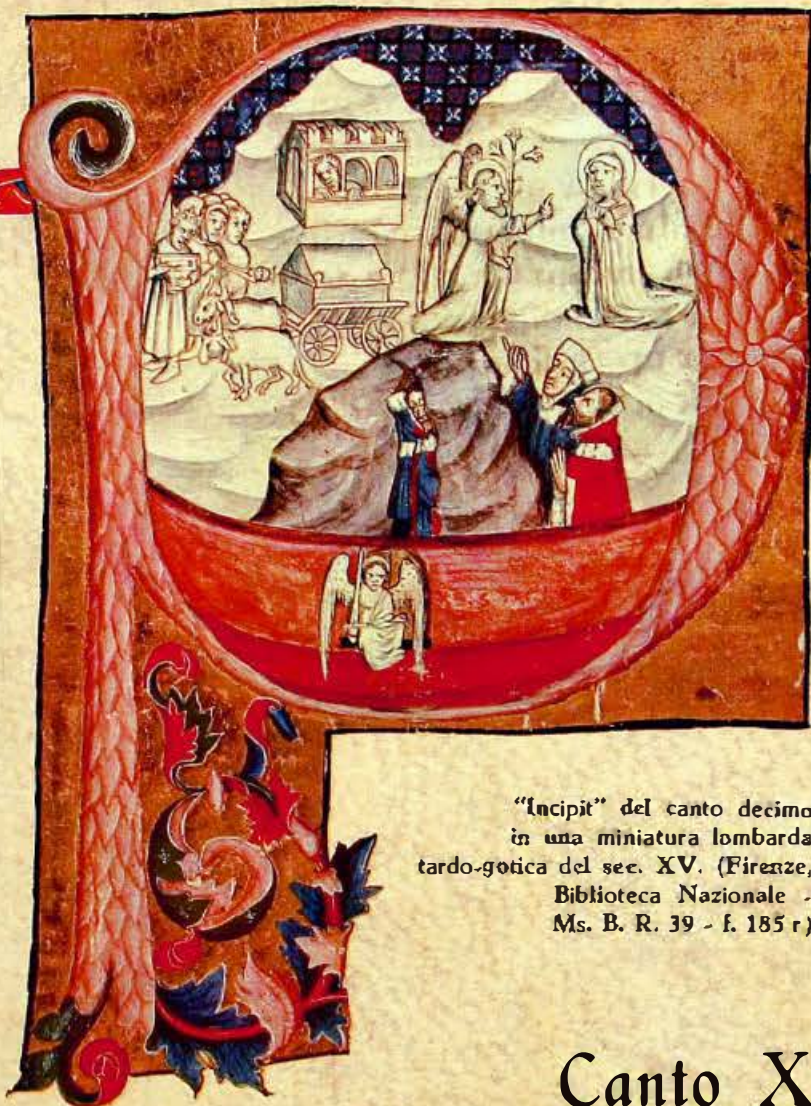
Purgatorio, Canto X

Dopo essere entrati nel purgatorio propriamente detto, Dante e Virgilio iniziano una dura salita attraverso un sentiero stretto e ripido, che li conduce infine su un ripiano deserto, dove la parete del monte appare di marmo bianco, adorno di artistici bassorilievi. Sono rappresentati esempi di umiltà, che le anime dei superbi, i penitenti di questa prima cornice o girone, devono meditare prima di quelli di superbia punita, che appariranno scolpiti sul pavimento. La prima scultura presenta l'arcangelo Gabriele che annuncia la nascita di Cristo alla Vergine, la quale sembra rispondere con le stesse parole del testo evangelico: « Ecce ancilla Dei ». Il secondo esempio ricorda un episodio biblico, il trasporto dell'arca santa ordinato da Davide, che precede la solenne processione cantando e ballando in segno di umile gioia. L'ultima scena è tratta dal mondo romano e riprende una leggenda molto diffusa nel Medioevo, l'incontro di Traiano e della vedova che invoca da lui giustizia contro gli uccisori del figlio prima che egli parta per la guerra: alla fine l'imperatore, riconoscendo giusta questa richiesta, accontenta la donna. Mentre Dante è ancora intento ad osservare queste opere, create direttamente dalla mano di Dio, avanza verso di loro una schiera di anime oppresse da pesanti massi: sono coloro che in vita si abbandonarono alla superbia, contro la quale il Poeta prorompe in una fiera invettiva.

INTRODUZIONE CRITICA

Nella triade dei canti dedicati ai superbi il decimo è stato trascurato dalla critica, che lo ha considerato, quasi unanimemente, il più debole quanto all'ispirazione poetica e il più povero quanto a motivi umani, anche se non privo, qua e là, di alcune scoperte espressive (specialmente nel tono aspro e tormentato di molti versi della parte finale), che rivelano il Poeta duramente impegnato di fronte alla sua materia, alla ricerca di una nuova situazione spirituale e poetica che gli permetta di esprimere con la congruenza necessaria il passaggio dal purgatorio dell'attesa a quello della pena. Un largo filone esegetico, la cui posizione fu pienamente consacrata dal Croce, ha ridotto il fulcro del canto alla parte centrale dedicata agli esempi, spiegandolo come altissima esaltazione dell'arte, al di là di ogni altra preoccupazione ("l'effetto - secondo il Croce - piuttosto che di una mortificazione e compunzione per le cose ritratte, è di ammirazione per l'arte trionfatrice, che sopr'esse si dispiega"): interpretazione non priva di fascino, ma certamente avulsa dalla più genuina significazione di quei versi. Altrettanto interessante, anche se di limitato approfondimento, può essere una ricerca che esperimenta i significati storico-allegorici dei tre esempi, derivati dal mondo giudaico-cristiano e da quello pagano, e creanti una simmetria suggestiva, "nella quale le due civiltà si appalesano ancora una volta concordemente dirette a portare ciascuna nel mondo la sua parte di redenzione" (Sacchetto), cosicché "noi potremmo comprendere anche più persuasivamente perché la figura di Traiano, augusta incarnazione delle virtù dell'aquila, venga qui singolarmente ricordata sul candido marmo della prima cornice, poco lontano da Maria, augusta annunciazione delle virtù della croce". Ma è in una direzione psicologica-stilistica che la lettura del canto potrebbe offrire indicazioni e apporti interessanti, liberandolo da un giudizio negativo forse non sufficientemente motivato, e recuperandolo al gruppo di quei canti nei quali è più avvertibile, perché non sempre perfettamente realizzato, lo sforzo di esprimere e far vivere uno stato di ascesi, la cui ampiezza e la cui profondità, tuttavia, non impediscono l'indagine analitica dei fatti e degli stati d'animo momentanei.

Il preludio polifonico della seconda terzina vuole sottolineare l'importanza e la particolarità del canto, che segna una nuova esperienza spirituale - l'inizio vero del pellegrinaggio dopo la riconquista della libertà e, in particolare, il momento ineffabile e solenne in cui il Poeta avverte il godimento di questa liberazione - e che propone come suo motivo propulsore l'esaltazione dell'umiltà. In tal modo i tre famosi esempi scolpiti nel marmo, l'esortazione agli uomini perché ricordino chi sono e qual è il loro vero fine, la lunga e lenta teoria dei superbi trovano unità poetica in questo centro ideale, ed è unità di pensiero, che determina via via le immagini. Benché ogni terzina consegni un significato chiaramente allegorico (e sotto questo punto di vista il canto appare strettamente unito a quello precedente), l'interpretazione dantesca non rinuncia affatto al valore emotivo delle immagini scelte, potenziandole anzi e arricchendole di intimità con una trama sapiente di parole tematiche: dal "muoversi" del sentiero lungo il quale i due pellegrini salgono, che suscita subito l'idea della loro debolezza e del bisogno dell'aiuto divino, al loro atteggiamento di creature finalmente "libere" e "aperte", che dispone subito alla gioia e alla speranza; dalla improvvisa apparizione del piano *solingo*, che pare soverchiare con una fissa staticità la vita dello spirito dopo lo sforzo della salita, al *visibile parlare* dei bassorilievi marmorei, sui quali l'interesse di Dante si concentra, diventando immediatamente vivo e operante attraverso l'azione di Dio, *lo fabbro loro*; dalla visione di Maria, che *ad aprir l'alto amor volse la chiave*, al *tormento* dei penitenti oppressi dai macigni, dove il penoso viluppo delle anime e dei massi viene inasprito da certe parole e suoni di plastica evidenza (*rannicchia, disviticchia, picchia*), in "una linea di poesia verticale che dal cielo scende a precipizio sulla terra, come in un crescendo drammatico" (Sacchetto).

Il canto si struttura appunto in una precisa contrapposizione di note drammatiche alla materia elegiaca, risolvendo le allusioni simboliche in un sapiente chiaroscuro di motivi, come ad avvertire che la letizia e la speranza del Poeta, lungi dall'essere già una tranquilla effusione del sentimento, comportano in fondo uno stato di contrasto, un senso visibile della fatica e dell'asprezza che attendono l'uomo quando egli si dispone alla chiamata della Grazia, creando nella memoria del lettore l'immagine più sensibilmente spontanea di questa singolare poesia. Il momento lirico culminante di questa contrappuntata orchestrazione emerge non tanto negli esempi, anche se in ognuno di essi viene fissata attraverso figurazioni di suprema essenzialità una forte tensione spirituale, quanto nell'incontro con i primi penitenti del purgatorio. Ora al tono elegiaco e patetico dell'antipurgatorio, che aveva toccato lo spirito di Dante, senza penetrare in esso, si sostituisce uno stato drammatico, al quale il Poeta aderisce perfettamente attraverso una più intensa commozione morale. Lo spirito, non più immobilizzato nell'attesa, sviluppa ora tutte le sue forze potenziali, in una dimensione interiore meditata e sofferta: l'umano e il divino (*come Dio vuol che 'l debito si paghi*) si dispongono e si dialetizzano nell'intimo di queste anime, che espiano e ricordano un peccato terreno per attingere una vita ultraterrena, continuando, nella loro lunga schiera, su un piano ancora più concorde e unitario, quella coralità di rappresentazione iniziata già sulla spiaggia del purgatorio con l'arrivo del *vasello snelletto e leggiero*.

"Incipit" del canto decimo in una miniatura lombarda tardo-gotica del sec. XV. (Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. B. R. 39 - f. 185 r)

Canto X

1 Poi fummo dentro al soglio della porta
che 'l malo amor dell'anime disusa,
perché fa parer dritta la via torta,

4 sonando la senti' esser richiusa;
e s' io avesse li occhi volti ad essa,
qual fora stata al fallo degna scusa?

7 Noi salivam per una pietra fessa,
che si moveva d'una e d'altra parte,
sì come l'onda che fugge e s'appressa.

10 «Qui si convene usare un poco d'arte»
cominciò 'l duca mio «in accostarsi
or quinci, or quindi al lato che si parte».

13 E questo fece i nostri passi scarsi,
tanto che pria lo scemo della luna
rigiunse al letto suo per ricorcarsi,

1. Dopo che (*poi*) fummo oltre il limitare (*soglio*) della porta, che l'amore degli uomini indirizzato male (*malo amor*: usato per il male del prossimo o per i falsi beni) fa aprire raramente (*disusa*), perché (tale amore) fa apparire come buona (*dritta*) una via sbagliata (*torta*),

4. mi accorsi dal suono (*sonando*) che essa si richiudeva; e se io mi fossi voltato verso di lei, quale scusa sarebbe stata (*fora stata*) sufficiente (*degna*) per giustificare tale mio errore?

L'angelo infatti (canto IX, versi 131-132) aveva invitato perentoriamente Dante a non volgersi indietro.

7. Noi salivamo attraverso la roccia tagliata (*fessa*) da un sentiero, che si protendeva (*moveva*) ora a destra ora a sinistra, così come fa l'onda che ora fugge ed ora si avvicina (*s'appressa*) alla riva.

10. Il mio accompagnatore cominciò a dire: «Qui è necessario usare un po' di accortezza (*arte*), accostandoci ora da una parte, ora dall'altra (*or quinci, or quindi*) alle rientranze del sentiero (*al lato che si parte*: per evitare le sporgenze)».

13. Questo procedere rese (*fece*) corti (*scarsi*) i nostri passi, tanto che il disco diminuito (*scemo*: perché sono già passati quattro giorni dal plenilunio) della luna era giunto nuovamente (*rigiunse*) all'orizzonte (*letto*) per tramontare (*ricorcarsi*),

Secondo i calcoli astronomici la luna, che è ora prossima all'ultimo quarto, tramonta in purgatorio dopo più di quattro ore rispetto al sorgere del sole: sono perciò passate le dieci del mattino.
È questa "un'altra solinga apertura di paesaggio: quello spicchio di luna che tramonta fra le strette pareti della roccia, quella visione tanto più ariosa del monte che - al di là della *cruna* - si raccoglie e si slancia verso il cielo, quel ripiano deserto su cui restano i due pellegrini. Il paesaggio s'intona tutto sulla nota iniziale della luna che tramonta; e questa getta su tutto il quadro un senso mattinale di freddo, di raccoglimento e di silenzio. Sulle tracce di questa nota ritorna quel senso di lontananza dalla terra che è uno dei temi più insistenti e più reconditi del *Purgatorio*... l'azione, Dante, i personaggi, il paesaggio, tutto parla, esplicitamente o implicitamente, di questa infinita distanza; e forse l'infinito che insiste in tutto il *Purgatorio*, senza l'appoggio di immagini o di misure, è sentimentalmente e poeticamente più forte che quello così spesso raffigurato o misurato nel *Paradiso*. Il *Purgatorio* è tutto immerso in un'aria di lontananza" (Momigliano).

16 che noi fossimo fuor di quella cruna:
ma quando fummo liberi e aperti
su dove il monte in dietro si rauna,

19 io stancato ed amendue incerti
di nostra via, restammo in su un piano
solingo più che strade per diserti.

22 Dalla sua sponda ove confina il vano,
al piè dell'alta ripa che pur sale,
misurrebbe in tre volte un corpo umano;

25 e quanto l'occhio mio potea trar d'ale,
or dal sinistro e or dal destro fianco,
questa cornice mi parea cotale.

28 Là su non eran mossi i piè nostri anco,
quand' io conobbi quella ripa intorno
che dritto di salita aveva manco,

31 esser di marmo candido e adorno
d'intagli sì, che non pur Policleto,
ma la natura lì avrebbe scorno.

34 L'angel che venne in terra col decreto
della molt'anni lagrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,

37 dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.

Purgatorio X, 1-3

La "Città di Dio" di Sant'Agostino fu tra le opere più lette e meditate in tutto il Medioevo, che vi trovò - risolto nelle due immagini contrapposte della Gerusalemme terrena, la terra, e della Gerusalemme celeste, il paradiso - il motivo centrale della sua spiritualità. La miniatura, ispirandosi a quei temi, rappresentò l'azione dell'uomo volta al bene o al male, descrivendola attraverso l'evidenza e il ritmo vivace e vario di una città medievale cinta di mura.

"De Civitate Dei" di Sant'Agostino.
A sinistra: Min. attribuita al "Maestro François" - sec. XV. (Parigi, Biblioteca di Sainte-Geneviève - Ms. 246 - f. 371 v)
A destra: Min. attribuita al "Maestro François" e alla sua scuola - sec. XV. (L'Aja, Museo Meermanno Westreenianum - Ms. 10. A. 11 - f. 6 r)

16. prima che noi uscissimo fuori di quel sentiero (*cruna*: stretto come una cruna d'ago); ma quando ci fummo liberati di quelle difficoltà (*liberi*) e ci trovammo in luogo aperto (*aperti*), in alto (*su*), dove il monte si restringe in dentro formando un ripiano (*in dietro si rauna*),

19. essendo io stanco ed ambedue incerti sulla direzione da prendere (*di nostra via*), sostammo in un luogo piano (*in su un piano*) privo di gente (*solingo*) più che non sia una strada tracciata attraverso un deserto.

22. (Questo ripiano) dalla sponda esterna confinante con il vuoto (*ove confina il vano*), fino all'inizio (*piè*) dell'alta montagna che continua (*pur*) a salire, misurerebbe tre volte il corpo umano (cioè da cinque a sei metri);

25. e per quanto la mia vista poteva spaziare (*potea trar d'ale*), sia a destra che a sinistra, la cornice mi sembrava sempre della stessa larghezza (*parea cotale*).

28. I nostri piedi ancora non si erano mossi lassù, quando io mi accorsi (*conobbi*) che quella fascia inferiore della parete (*ripa*) che era meno ripida (*dritto di salita aveva manco*: affinchè potesse essere vista anche dai superbi che camminano curvi),

31. era di marmo candido ed ornato (*adorno*) di sculture (*intagli*) così perfette (*sì*), che non solo (*pur*) Policleto, ma anche la natura li si vedrebbe superata (*avrebbe scorno*).

Policleto, famoso scultore greco del V secolo a. C., fu conosciuto nel Medioevo attraverso le lodi che di lui fecero gli scrittori latini (Cicerone, Plinio, Quintiliano) e venne esaltato come l'artista che nel suo campo seppe realizzare l'ideale supremo di perfezione. In ogni girone del purgatorio le anime, oltre a sopportare una pena particolare dovuta al contrappasso, devono meditare intorno ad esempi che sono stati divisi da Dante in due gruppi. Quelli della virtù contraria al vizio di cui si sconta la pena in quel particolare girone, stanno all'inizio dell'episodio a dominare artisticamente, a fissare il tono poetico di quel canto e di quell'episodio, e quelli del vizio che, stando a chiusura, quasi sempre, dell'episodio, sono solitamente più fuggevoli man mano che si sale, e come sopraffatti dagli esempi delle virtù immediatamente seguenti. Tuttavia in questa prima occasione gli esempi della superbia sono tredici, quasi ad indicare quanto ancora gravi su Dante il peso del peccato del quale egli si dichiara particolarmente colpevole. A loro volta ciascun gruppo di esempi si distribuisce con identica scelta, cioè viene indicato un personaggio della Bibbia, uno della classicità, uno dei tempi moderni, poiché Dante intende ricapitolare tutta quanta la storia dell'umanità, di quella che ha atteso il Cristo e di quella che si è attuata dopo la sua venuta, perché "ugualmente sacro è il valore delle due civiltà", in quanto "in Roma e nella civiltà pagana ordinata dalla Provvidenza a preparare il ritorno della giustizia e della pace, si adombra il travaglio della umanità che lungo il corso dei secoli muove alla riconquista della pienezza delle virtù morali" (Sacchetto).

34. L'arcangelo Gabriele che scese sulla terra per annunciare la decisione divina (*decreto*) della pace da molti anni chiesta dagli uomini con infinite lagrime (*della molt'anni lagrimata pace*), decisione che aperse il cielo (all'umanità) dopo un così lungo divieto (da quando Adamo ed Eva erano stati cacciati dal paradiso terrestre),

37. davanti a noi appariva (*pareva*) scolpito (*intagliato*) qui in modo così vivo (*sì verace*) nel suo gesto soave, che non sembrava (*sembiava*) immagine muta (*che tace*).

40. Ma si sarebbe (*saria*) giurato che egli (*el*) dicesse: « *Ave!* », perché lì era pure rappresentata Maria (*quella*) che aperse (*ad aprir... volse la chiave*) agli uomini l'amore divino (*l'alto amor*);

Nel primo esempio di umiltà Dante presenta l'annunciazione alla Vergine (*Luca* I, 26-38), e di argomento mariano saranno sempre i primi esempi di virtù nei singoli gironi del purgatorio: "la Vergine si trova al vertice della scala: prima dopo Dio, più in alto di tutti gli uomini; ed è naturale e ragionevole che, nell'esemplificare, si segua l'ordine gerarchico: dall'alto al basso" (Mattalia).

"La figurazione plastica esprime con tanta intensità il sentimento, da suggerire anche le parole in cui questo si traduce. Il fenomeno, che Dante sottolinea fin d'ora servendosi di quelle formule di cui anche altrove si giova per attestare cose a prima vista incredibili, cresce da un esempio all'altro, fino al *visibile parlare* del terzo, dove addirittura è resa una successione di sentimenti e di corrispondenti parole, e cioè tutto lo svolgersi di un dialogo. Si passa così a poco a poco da un'asserzione metaforica, e come tale verisimile, ad un fatto propriamente e dichiaratamente miracoloso." (Sapegno)

43. e c'erano realmente impresse (o perché veramente scritte, o perché sembrava, dal movimento delle labbra, che le stesse pronunciando) queste parole (*esta favella*): « Ecco l'ancella del Signore », proprio come la figura del suggello si imprime (*si suggella*) nella cera.

"Il verso *come figura in cera si suggella* condensa tutta una serie di usanze artistiche e idee anagogiche del Medioevo, che sfuggono al lettore moderno. Nel Medioevo la parola *figura*, significa anche « detto », « parola », « frase »: si usava scrivere le lettere della cartella a destra in senso inverso, da leggere da destra a sinistra, cioè quasi sigillate in cera o viste in uno specchio, mentre la cartella di sinistra era normale. Ma se il contemplante leggeva tutte due le cartelle da destra a sinistra, veniva a leggere *Eva* invece di *Ave*; e questo significava... che il peccato di Eva era abolito per mezzo dell'*Ave Maria*, cioè dalla nascita del Redentore, idea che dirige la meditazione dell'umiltà verso la grande idea centrale del Cristianesimo." (Gmelin)

46. « Non guardare e meditare (*tener... la mente*) solo (*pur*) una rappresentazione (*un loco*) » disse il dolce maestro, che mi teneva dalla parte del cuore (cioè alla sinistra).

49. Perciò io (*per ch'i'*) mossi gli occhi (*viso*), e dietro a Maria vidi, dalla parte (*costa*) in cui si trovava Virgilio, colui che mi guidava (*movea*),

52. un'altra storia intagliata (*imposta*) nella roccia; per cui io (*per ch'io*) passai oltre (*varcai*) Virgilio, e mi avvicinai (*fe' mi presso*), affinché quella raffigurazione fosse tutta spiegata (*disposta*) davanti ai miei occhi.

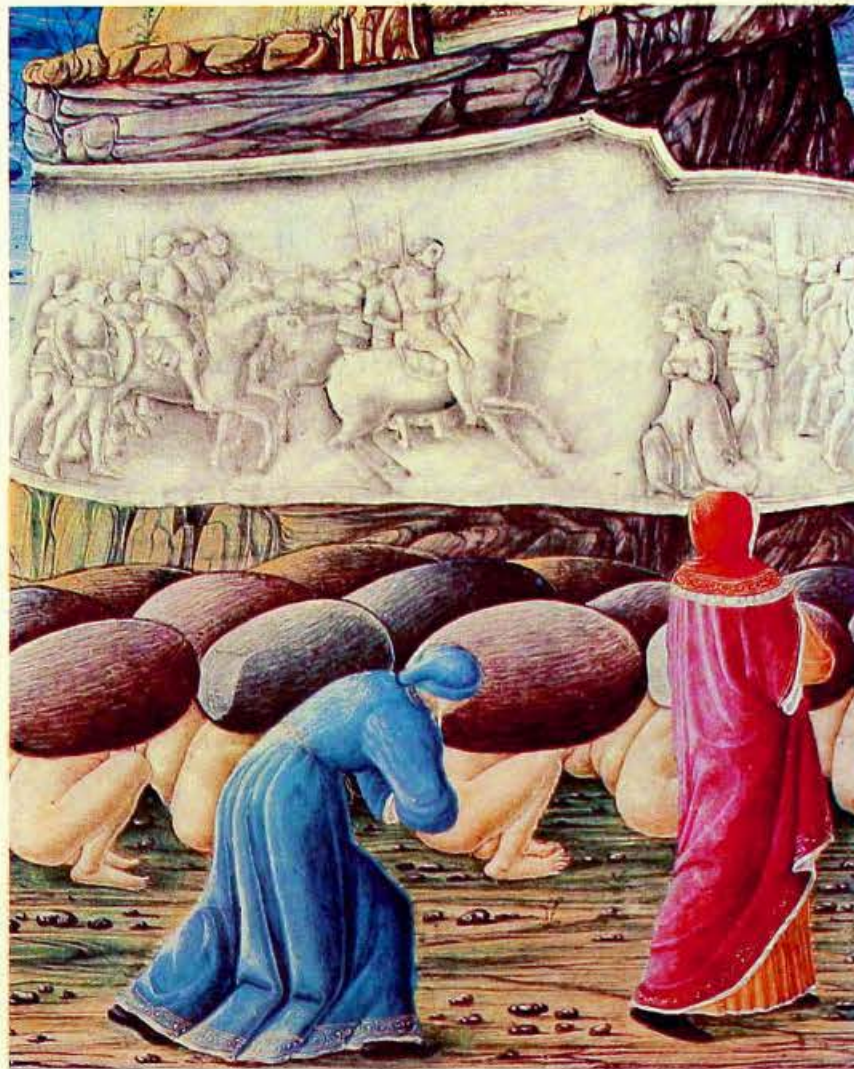
55. Lì, sempre nel marmo (*lì nel marmo stesso*), era intagliato il carro con i buoi, che tiravano (*traendo*) l'arca santa, quell'arca per cui si teme (tuttora) di fare qualcosa (*officio*) che non ci sia stata ordinata (*non commesso*).

Durante il trasporto dell'arca, ordinato da Davide, da Baala a Get, avvenne che Oza, uno dei conducenti, vedendo l'arca sul punto di cadere, stese la mano per sorreggerla, e fu fulminato per avere compiuto un gesto permesso solo ai sacerdoti (*II Samuele* VI, 1-7).

58. Davanti all'arca appariva (*parea*) della gente; e tutta quanta, divisa in sette schiere, (cantando) faceva dire ai miei due sensi (udito e vista), all'uno « No » (se si affidava al senso dell'udito), all'altro « Sì, canta » (se si affidava a quello della vista).

Purgatorio X, 34-45
La Commedia, Purgatorio.
Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 124 r)

Purgatorio X, 55-66
La Commedia, Purgatorio.
Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 126 v)

Purgatorio X, 73-81
La Commedia, Purgatorio.
Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 127 r)

40 Giurato si saria ch'el dicesse «*Ave!*»;
perché iv'era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;

43 e avea in atto impressa esta favella
«*Ecce ancilla Dei*», propriamente
come figura in cera si suggella.

46 «Non tener pur ad un loco la mente»
disse 'l dolce maestro, che m'avea
da quella parte onde il cuore ha la gente.

49 Per ch' i' mi mossi col viso, e vedea
di retro da Maria, da quella costa
onde m'era colui che mi movea,

52 un'altra storia nella roccia imposta;
per ch' io varcai Virgilio, e fe' mi presso,
acciò che fosse alli occhi miei disposta.

55 Era intagliato lì nel marmo stesso
lo carro e' buoi, traendo l'arca santa,
per che si teme officio non commesso.

58 Dinanzi parea gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due mie' sensi
faceva dir l'un «No», l'altro «Sì, canta».

61 Similemente al fummo delli 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sì e al no discordi fensi.

Schiudendosi, attraverso le prime pene materiali,
la visione del vero purgatorio,
tutto il canto appare percorso dalla pensosa contemplazione
del destino umano che, svolgendosi nel tempo,
ha come punto di arrivo il mondo della eterna dannazione
o della eterna felicità. Questa contemplazione l'ignoto miniaturista
ha saputo sintetizzare con preziosa abilità
nel breve respiro della lettera iniziale di un Antifonario.

"Antiphonarium". Min. di scuola probabilmente fiorentina - sec. XV - (Perugia, Museo dell'Opera del Duomo - Cor. 9 - f. 2 v)

Dante e Virgilio all'entrata del purgatorio.
Disegno di Sandro Botticelli (a. 1445-1510) eseguito tra il 1480 circa e il 1490.

61. Allo stesso modo (*similemente*) gli occhi ed il naso si fecero discordi nel rispondere l'uno di sì (gli occhi) e l'altro di no (il naso) rispetto al fumo dell'incenso che vi era rappresentato.

64. Nel bassorilievo (*li*) Davide, umile salmista, stava davanti (*precedeva*) all'arca santa (*benedetto vaso*), con la veste rialzata (*alzato*) mentre danzava (*trescando*), e in quel gesto era nello stesso tempo più e meno di un re.

Davide, compositore dei *Salmi*, con quell'umile comportamento intendeva abbassarsi davanti a Dio e appariva *più... che* re perché il suo umiliarsi lo innalzava a Dio più della sua stessa autorità, *men che* re essendo i suoi atti sconvenienti alla dignità regale.

67. In faccia a Davide (*di contra*: dall'altra parte della scultura), rappresentata (*effigiata*) ad una finestra (*vista*) di un gran palazzo, Micol (figlia di Saul e prima moglie di Davide) guardava stupefatta (*ammirava*) come fa di solito una donna sprezzante (*dispettosa*) e insofferente (*trista*).

Micol, per questo suo atteggiamento di fronte al gesto di Davide, fu punita con la sterilità. L'esempio di umiltà diventa anche esempio di superbia punita. Dante tuttavia unisce due episodi che si succedono in tempi diversi, poiché il secondo avvenne durante il trasporto dell'arca da Get a Gerusalemme (*II Samuele* VI, 12-23).

70. Io mi mossi dal (*del*) luogo dove mi trovavo, per guardare (*avvisar*) da vicino un'altra storia, che al di là della figura di Micol mi attraeva con il suo bianco (*mi biancheggiava*).

73. Vi era raffigurato il grande fatto glorioso (*l'alta gloria*) del principe (*principato*) romano, il quale con la sua giustizia (*il cui valore*) mosse papa Gregorio Magno alla sua grande vittoria (sulla morte e sull'inferno);

La leggenda dell'intervento di papa Gregorio Magno in favore di Traiano compare per la prima volta nel IX secolo, è ricordata poi da molti scrittori e confluisce in diverse raccolte medievali di novelle. Nel *Novellino* si narra: "Lo 'mperadore Traiano fu molto giustissimo signore. Andando un giorno con la sua grande cavalleria, contra suoi nemici, una femina vedova li si fece dinanzi, e presolo per la staffa e disse: - Messer, fammi diritto di quelli ch'a torto m'hanno morto il mio figliuolo! - E lo 'mperadore disse: - Io ti sodisfarò, quando io tornarò. - Ed ella disse: - Se tu non torni? - Ed elli rispose: - Sodisfaratti lo mio successore. - E se 'l tuo successore mi vien meno, tu mi sei debitore. E, pogniamo che pure mi sodisfacesse, l'altrui giustizia non libera la tua colpa. Bene averrà al tuo successore, s'elli liberrà sè medesimo. - Allora lo 'mperadore smontò da cavallo e fece giustizia di coloro, ch'aveano morto il figliuolo di colei. E poi cavalcò e sconfisse i suoi nemici. E dopo non molto tempo, dopo la sua morte, venne il beato San Grigoro papa e, trovando la sua giustizia, andò alla statua sua, e con lagrime l'onorò di gran lode e fecelo diseppellire. Trovaro che tutto era tornato alla terra, salvo che l'ossa e la lingua. E ciò dimostrava, come era suto [stato] giustissimo uomo e giustamente avea parlato. E Santo Grigoro orò per lui, a Dio. E

Il terzo esempio di umiltà con l'incontro di Traiano e della vedova.
Disegno di Sandro Botticelli (a. 1445-1510). (Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)

64 Lì precedeva al benedetto vaso,
trescando alzato, l'umile salmista.
e più e men che re era in quel caso.

67 Di contra, effigiata ad una vista
d'un gran palazzo, Micòl ammirava
sì come donna dispettosa e trista.

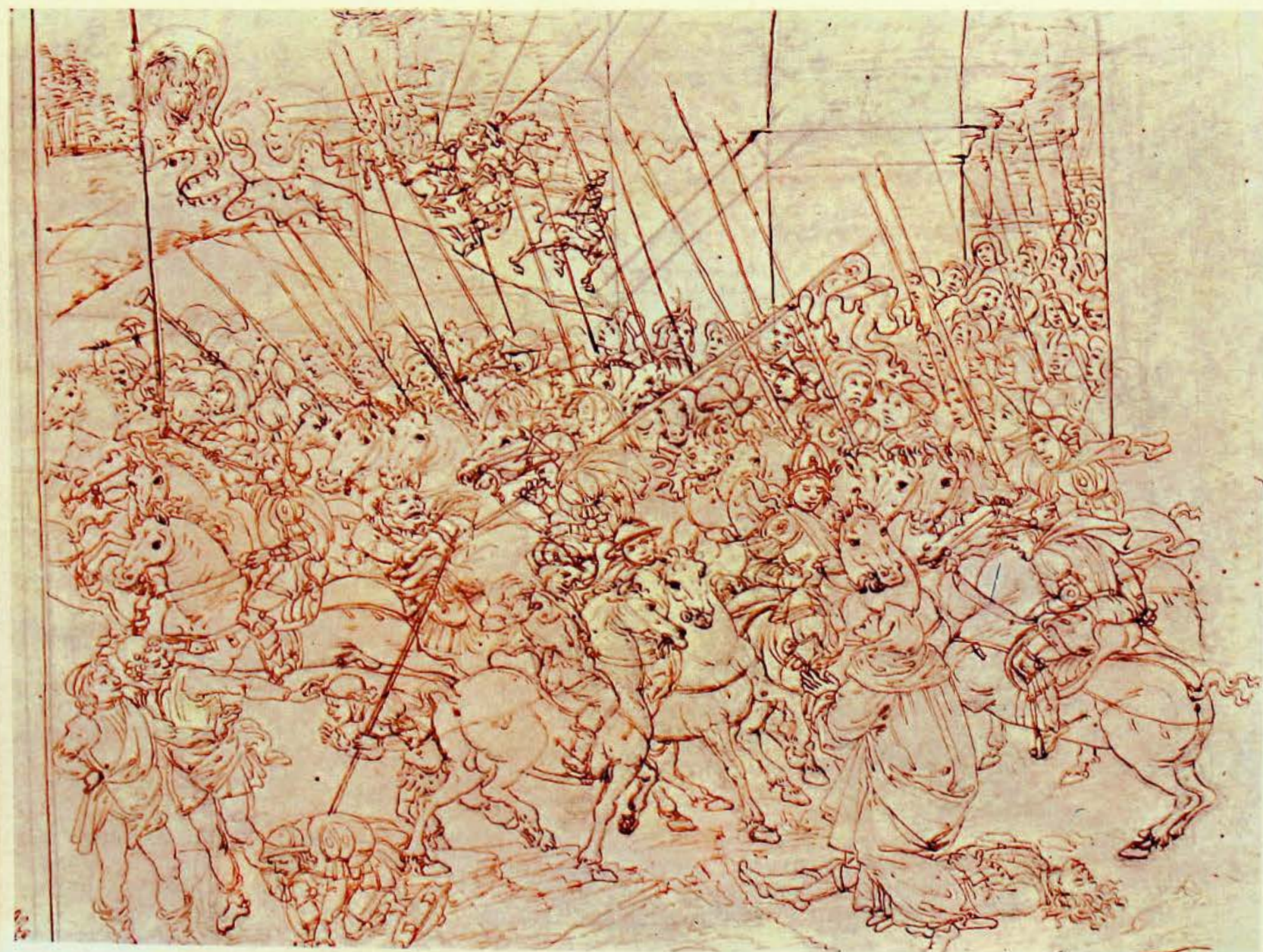
70 I' mossi i piè del loco dov'io stava,
per avvisar da presso un'altra storia,
che di dietro a Micòl mi biancheggiava.

73 Quivi era storiata l'alta gloria
del roman principato il cui valore
mosse Gregorio alla sua gran vittoria;

76 i' dico di Traiano imperadore;
e una vedovella li era al freno,
di lagrime atteggiata e di dolore.

79 Intorno a lui parea calcato e pieno
di cavalieri, e l'aguglie nell'oro
sovr'essi in vista al vento si movieno.

82 La miserella intra tutti costoro
parea dicer: «Segnor, fammi vendetta
di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro».

85 Ed elli a lei rispondere: «Or aspetta
tanto ch'i' torni». E quella: «Segnor mio»,
come persona in cui dolor s'affretta,

dicesi per evidente miracolo, che, per li preghi di questo santo Papa, l'anima di questo Imperadore fu liberata dalle pene dell'inferno e andonne in vita eterna. Ed era stato pagano" (LXIX).

76. parlo dell'imperatore Traiano; e vicino al freno del suo cavallo era raffigurata una povera vedova (*vedovella*) in atteggiamento di pianto e di dolore.

79. Lo spazio intorno a Traiano (*intorno a lui*) sembrava affollato (*calcato*) e pieno di cavalieri, mentre le aquile (*aguglie*) nere in campo d'oro (*nell'oro*) visibilmente (*in vista*) si muovevano (*movieno*) al vento sopra la gente accalcata (*sovr'essi*).

In realtà le aquile delle insegne militari romane, essendo di metallo, non potevano muoversi; Dante ora le immagina com'erano ai suoi tempi, cioè raffigurate su bandiere.

82. La povera donna (*miserella*) in mezzo a tanta e così importante gente (*intra*

88 «se tu non torni?» Ed ei: «Chi fia dov' io,
la ti farà». Ed ella: «L'altrui bene
a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?»

91 Ond'elli: «Or ti conforta; ch'ei convene
ch' i' solva il mio dovere anzi ch' i' mova:
giustizia vuole e pietà mi ritene».

94 Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.

97 Mentr' io mi dilettava di guardare
l' imagini di tante umilitadi,
e per lo fabbro loro a veder care,

100 «Ecco di qua, ma fanno i passi radi»
mormorava il poeta «molte genti:
questi ne 'nvieranno alli alti gradi».

Purgatorio X, 97-99
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolare).

Purgatorio X, 115-116
"Figurazioni dalla Divina Commedia" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolare). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

tutti costoro) sembrava dire: « Signore, fa giustizia (*vendetta*) per (*di*) mio figlio che è stato ucciso (*ch'è morto*), per la qual cosa sono così addolorata (*ond'io m'accoro*)».

85. E l'imperatore (*elli*) le rispondeva: « Ora aspetta finché io (*tanto ch'i'*) ritorni ». E la donna (*quella*) aggiungeva, come una persona nella quale il dolore incalza (*s'affretta*): «Mio signore,

88. e se tu non tornassi? » E l'imperatore (*ei*): « Chi sarà (*fia*) al mio posto (*dov'io*), porterà a termine la vendetta per te (*la ti farà*)». Ed ella: « Il bene compiuto dagli altri (*altrui*) che vantaggio ti darà (*a te che fia*), se trascuri (*metti in oblio*) di compiere il tuo dovere (*'l tuo*)?».

91. Per cui l'imperatore (*ond'elli*): « Confortati dunque: è giusto (*ch'ei convene*) che io assolva il mio dovere prima di muovermi alla guerra: la giustizia vuole (che lo mi comporti così) e la pietà mi trattiene (*ritene*) (dal partire prima di aver fatta giustizia)».

94. Dio per il quale nessuna cosa è mai nuova (perché le contempla dall'eternità) fu l'autore (*produsse*) di queste sculture che sembrano parlare (*esto visibile parlare*), con un procedimento artistico che sembra agli uomini straordinario (*novello a noi*) perché non si trova nelle opere umane (*qui*).

"La scultura e la pittura ritraggono il momento, non la successione degli atti: Dante invece immagina, per virtù di miracolo, impressa la successione in un solo gruppo scultorio. Questo terzo esempio è dunque assai più straordinario degli altri due; e pare che Dante abbia voluto in certo modo rendere più agevole alla fantasia dei lettori questo miracolo avvicinando il più possibile i tempi del dialogo, come a tentar di comprimere in una sola scena gli atteggiamenti delle battute che s'incalzano: di qui la frase così pregnante *esto visibile parlare*." (Momigliano)

97. Mentre io godevo nel (*di*) guardare le raffigurazioni (*imagini*) di atti di così grande (*tante*) umiltà, che mi riuscivano care a vedersi perché erano opera diretta di Dio (*per lo fabbro loro*).

L'arte, secondo il concetto platonico, che però il Medioevo ha ricevuto nella rielaborazione alla quale Aristotile lo ha sottoposto, è imitazione, per quanto imperfetta, della natura, che a sua volta è copia imperfetta di Dio, mentre questi bassorilievi sono prodotti direttamente da Dio e quindi partecipano della perfezione dell'idea divina. Dante ha certamente presente, nell'immaginare queste sculture, l'arte del suo tempo: "Scolpite sulle facciate delle chiese, sui balaustri delle reggie sacre, le figure bibliche e cristiane, uscite dai cicli dell'epopea religiosa, narravano i propri dolori e le gioie alle pene e alle speranze del popolo, in composizioni ingenue, con forme senza ritmo di proporzioni, ma vive alla fantasia, ma benefiche al sentimento. Sugli architravi e sugli stipiti nelle porte delle cattedrali... le rozze sculture, raffiguranti le opere e i giorni, insegnavano alle turbe dei villani i lavori campestri di ciascun mese per le diverse stagioni ... Per tal modo l'arte romanica s'era appressata alla vita, rivolgendo a intendimenti didattici specialmente le istorie bibliche ed evangeliche, scolpite nei sarcofaghi dei bassi tempi, incise negli avori, intassellate nei mosaici, ridenti dalle carte dei libri liturgici carolingi" (Campanini).
Ma non si dimentichi anche che Dante era sollecitato dal rinascere della scultura ai suoi tempi, specialmente con Andrea Pisano, e da quello della pittura con Cimabue e Giotto.

100. il poeta mormorava: « Ecco da sinistra (*di qua*), molte anime, che però procedono lentamente (*fanno i passi radi*): esse ci indicheranno la strada per raggiungere gli alti gironi (*gradi*)».

Purgatorio X, 121-129

Il cammino dell'anima dalla superbia, attraverso la fede e la concordia, fino alla sapienza è narrato in queste tre miniature post-carolinge illustranti un'opera del più famoso fra i poeti latini cristiani, Prudenzio.

"Psychomachia" di Prudenzio. Min. del sec. X. (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 10073 - f. 121 r; f. 134 r; f. 137 v)

103 Li occhi miei ch'a mirare eran contenti
per veder novitadi ond'e' son vaghi,
volgendosi ver lui non furon lenti.

103. I miei occhi che erano appagati (*contenti*) nell'ammirare le sculture, s'affrettarono (*non furon lenti*) a volgersi (*volgendosi*) verso Virgilio, per poter vedere ciò che di nuovo si presentava (*novitadi*), di cui sono sempre desiderosi (*ond'e' son vaghi*).

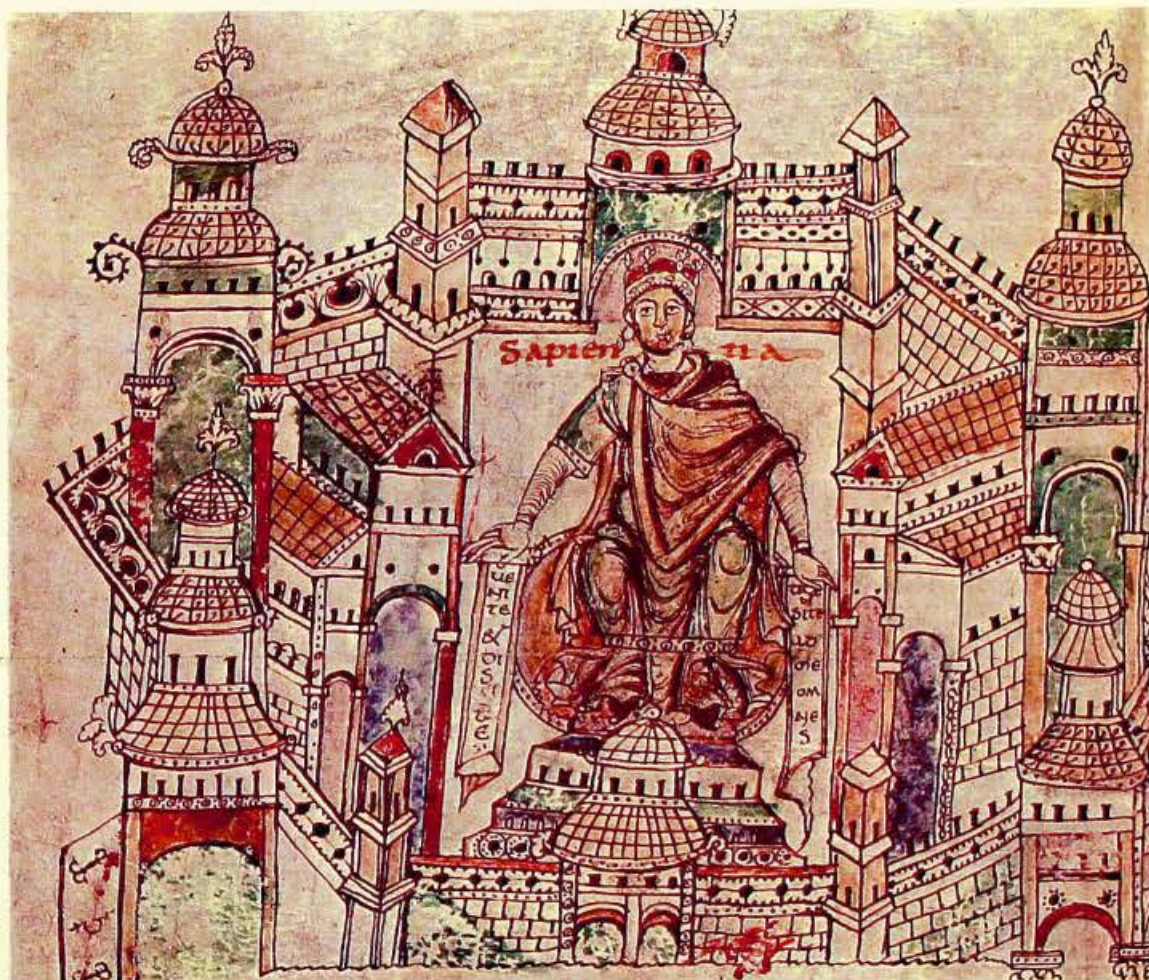
106 Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi
di buon proponimento per udire
come Dio vuol che 'l debito si paghi.

106. Non voglio (*vo'*) però, lettore, che tu ti distolga (*ti smaghi*) da (*di*) ogni tuo buon proponimento nell'udire come Dio ha voluto che si paghi il debito (contratto col peccato).

109 Non attender la forma del martire:
pensa la succession; pensa ch'al peggio,
oltre la gran sentenza non può ire.

109. Tu non devi badare (*attender*) alla qualità (*forma*) della pena (*martire*): devi invece pensare a ciò che seguirà (*la succession*: cioè la beatitudine dopo questo periodo di punizione); devi pensare che nella peggiore delle ipotesi (*al peggio*), tale pena non può protrarsi (*ire*) oltre il giudizio universale (*la gran sentenza*).

In seguito al giudizio particolare, pronunciato dopo la morte, l'anima, se non viene condannata per sempre all'inferno o se non è ritenuta subito degna del paradiso, deve subire le pene del purgatorio, il quale però terminerà il giorno del Giudizio Universale; perciò

112 Io cominciai: «Maestro, quel ch'io veggio
muovere a noi, non mi sembian persone,
e non so che, sì nel veder vaneggio».

115 Ed elli a me: «La grave condizione
di lor tormento a terra li rannicchia,
sì che i miei occhi pria n'ebber tencione.

118 Ma guarda fiso là, e disviticchia
col viso quel che vien sotto a quei sassi:
già scorger puoi come ciascun si picchia».

121 O superbi cristian, miseri lassi,
che, della vista della mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi,

124 non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola alla giustizia sanza schermi?

a queste punizioni il penitente, nella peggiore delle ipotesi, dovrà soggiacere fino a quel momento.

112. Io cominciai a dire: «Maestro, quelli che io vedo (*veggio*) muoversi verso di noi, non mi sembrano persone, e non so che cosa siano, tanto confusa è l'impressione che riceve la mia vista».

115. E Virgilio mi rispose: «La grave condizione della loro pena (*di lor tormento*) li piega a terra come fossero rannicchiati (*a terra li rannicchia*), così che anche i miei occhi in un primo momento diedero luogo ad un contrastante giudizio (*tencione*: se cioè si trattasse veramente di uomini o no).

118. Ma guarda fissamente (*fiso*) verso quel punto (*là*), e con la vista (*viso*) sforzati di distinguere (*disviticchia*) ciò che (*quel*) cammina a fatica (*vien*) sotto quei massi: già puoi scorgere che ciascuno di loro (con le ginocchia) si percuote il petto (*si picchia*).

121. O superbi cristiani, poveri infelici (*miseri lassi*), che, privi della capacità di ben discernere (*della vista della mente infermi*), avete fiducia (*fidanza*) solo

nei vostri passi che (invece di farvi avanzare) vi portano indietro (*ne' retrosi passi*),

124. non v'accorgete che noi uomini siamo come bruchi destinati (*nati*) a mutarci (*formar*) nell'angelica creatura (*angelica farfalla*: cioè l'anima, che partecipa della natura spirituale degli angeli), che deve volare fino alla giustizia divina senza alcuna possibilità di riparo (*sanza schermi*: senza il sostegno di nessun bene umano)?

127. Di che s'insuperbisce (*in alto galla*) il vostro animo, dal momento che (*poi*) siete come (*quasi*) insetti (*entomata*) ancora imperfetti (*in difetto*), così come bruchi (*vermo*) in cui manchi (*falla*) la completa formazione?

130. Come talvolta si vede, a sostegno (*per sostentar*) del soffitto o del tetto, una figura che ad uso di mensola congiunge (*giugner*) le ginocchia al petto (piegata sotto quel grave carico),

133. la quale fa nascere in chi la vede un vero dolore (*rancura*) per un fatto in sé non vero (*del non ver*, in quanto è solo rappresentato): così io, quando guardai meglio (*puosi ben cura*), vidi quei penitenti (*color*) così piegati.

136. Tuttavia (*vero è che*) essi erano più o meno piegati a seconda che avessero un peso più o meno grave addosso; e colui che nell'atteggiamento pareva più rassegnato (*più pazienza avea*),

139. sembrava (*parea*) dire tra le lagrime (*piangendo*): "Non ne posso più".

127 Di che l'animo vostro in alto galla,
poi siete quasi entomata in difetto,
sì come vermo in cui formazion falla?

130 Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola tal volta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto,

133 la qual fa del non ver vera rancura
nascere 'n chi la vede; così fatti
vid'io color, quando puosi ben cura.

136 Vero è che più e meno eran contratti
secondo ch'avien più e meno a dosso;
e qual più pazienza avea nelli atti,

139 piangendo parea dicer: "Più non posso".

Dante e Virgilio nel girone dei superbi.
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - sec. XIV. (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 75 r)

Purgatorio, Canto XI

Nel primo girone, dove si sconta il peccato di superbia, i penitenti recitano la preghiera del « Pater Noster », *invocando l'aiuto di Dio per sé e per coloro che sono rimasti sulla terra. A Virgilio, che ha chiesto la strada più breve per giungere al passaggio che porta al secondo girone, risponde una delle anime, che, in un secondo tempo, rivela di essere Omberto Aldobrandeschi, appartenente ad una delle più note famiglie nobili della Toscana: l'orgoglio per l'antichità della sua stirpe e la grandezza delle azioni dei suoi antenati gli fecero dimenticare che la terra è la madre comune di tutti, spingendolo a disprezzare il suo prossimo. Intanto un altro penitente, girandosi con penosa fatica sotto il masso che lo opprime, riconosce Dante, che ritrova così, nella prima cornice, l'amico Oderisi da Gubbio, famoso miniatore del tempo. Dopo avere ricordato che la sua fama è ora stata oscurata da un altro artista, il bolognese Franco, Oderisi enuncia una legge alla quale nessuno si può sottrarre: vana è la gloria alla quale gli uomini tendono con tutte le loro forze, perché essa scompare subito se non è seguita da un periodo di decadenza. Così nella pittura Giotto ha sostituito Cimabue, e nella poesia Guido Cavalcanti è ora più famoso di Guido Guinizelli, ed è forse già nato chi sovrapporrà la sua alla loro voce. Un altro esempio storico della brevità del* mondan romore *è offerto dalla vicenda di Provenzano Salvani, un tempo signore di Siena e ora pressoché dimenticato. Il canto si chiude con il ricordo di una grande azione di umiltà compiuta da Provenzano per salvare la vita di un amico.*

INTRODUZIONE CRITICA

È facile - di fronte a canti che, come l'undicesimo, portano in primo piano la presenza di amicizie, interessi e problemi personali del Poeta - rilevare lo sfondo autobiografico, analizzare l'articolarsi narrativo di una confessione che, con forza irresistibile, rivela l'antinomia fra il Dante reale, proteso ancora nel mondo contingente (nel desiderio della gloria o nella dura critica politica per il caso particolare dell'XI) e il Dante ideale, abbandonato ad un anelito religioso che esige il superamento di quel mondo. Nonostante la vastità e l'intensità di questa esperienza umana, tuttavia, sarebbe sempre un limite necessariamente angusto e povero quello entro cui verrebbe chiuso uno svolgimento poetico, che trova il suo lievito vitale nell'esperienza vissuta e nella sofferta partecipazione di Dante, per trasfigurarle in quel valore universale che all'arte si richiede perché sia tale. "Anche qui - afferma il Grabher che ha dedicato un'acuta analisi al canto XI - il particolare è trasceso da una visione che attinge la sua altezza da un senso eterno e universale dell'umana vita; senso a cui ha dato alimento la personale sofferenza del Poeta, uomo tra gli uomini, peccatore tra i peccatori; ma nella superiore, distaccata rappresentazione dell'arte, l'individuale esperienza dell'uomo non lascia altra traccia che quella di una passione e di un patimento, che danno lo stesso accento umano alla rappresentazione di tutti gli umani peccati". In altri termini, accettando la definizione del Montano, secondo la quale è la vicenda dell'anima l'essenza della poesia del *Purgatorio*, nel canto XI ogni incontro costituisce una nuova apertura, un altro momento del cammino per la conquista della salvezza, durante il quale l'anima ripassa attraverso l'esperienza del male, ne riconosce la natura e se ne libera, osservando questo suo processo come qualcosa di passato, di staccato, che è rimasto nella sua memoria e che deve essere riprodotto come qualcosa di reale. Infatti "nella nostra mentalità moderna un processo come questo è riconosciuto e ritratto attraverso una analisi interiore, una ricerca più o meno sottile nei vari confusi moti della coscienza. Nel Medioevo le fasi e le forze del dramma personale apparivano e potevano essere obiettivate in figure e conflitti reali" (Montano).

Perciò le figure di Omberto, Oderisi e Provenzano hanno una loro vita autonoma, un'interiore coerenza drammatica secondo le manifestazioni della propria indole, configurandosi in gesti, parole, reazioni, che appartengono a loro soltanto, che si presentano come note peculiari della loro personalità, indipendentemente da quella del Poeta, anche se a questa - per il rapporto fra creatore e creatura - strettamente unite. Nell'ambito di questa trama interpretativa è così possibile seguire l'alternarsi - con una funzione dialetticamente drammatica - dei momenti di rappresentazione vasta e corale con quelli in cui la visione si restringe al particolare e al concreto, cosicché il continuo passaggio dalla legge all'esempio e dall'esempio alla legge si dispone in modo che il particolare conferisce maggiore concretezza all'universale e la legge universale arricchisce di valore e senso eterno il particolare. Al tono generale della preghiera del « *Pater Noster* » segue l'immagine delle anime *disparmente angosciate*, all'esortazione perché i vivi preghino per i penitenti succede la richiesta da parte di Virgilio del *varco... che men erto cala*, al motivo della gloria passeggera degli uomini, la dimostrazione storica. Nelle parole di Omberto si profila, al di là della casata degli Aldobrandeschi, il mondo feudale con il suo orgoglio di stirpe, contrapposto alla grande immagine della terra, madre comune, mentre il senso dell'effimero e dell'eterno si dispiega a sorreggere il grave discorso di Oderisi e la figura di Provenzano, nella quale al di sopra di Siena, di Firenze, delle lotte del mondo, appare la visione della giustizia divina, che, dopo essersi mostrata attraverso la pena dei superbi nel suo aspetto più severo, trapassa in quello della *bontà infinita*, salvatrice, dopo Manfredi, Bonconte e tanti altri spiriti, anche di Provenzano in virtù di un gesto di carità. Infine il canto termina con una umanissima digressione, nella quale il Poeta si ferma decisamente alla sua storia, al suo particolare dramma.

Queste situazioni illustrano, esemplificandola, la distesa tematica della superbia al limite estremo in cui tale motivo si viene convertendo in quello della vanità della gloria, con una cadenza estremamente funzionale e di fortissimo rilievo nell'economia, non solo del canto XI, ma di tutto il *Purgatorio*: nel procedimento antitetico e nella densità epigrammatica del discorso di Oderisi, che costituisce il centro prospettico del canto, si svolge una costruzione concettuale che nulla perde della sua logica serrata per il fatto di essere, da un lato, un problema drammaticamente attuale nell'animo di Dante e di subire, dall'altro, un travestimento riccamente immaginoso.

Il Poeta sviluppa l'affermazione dell'*Ecclesiaste* - fatta propria dal pensiero medievale a partire da Boezio - che "il tutto è vanità e inutile affanno" (I, 14) di fronte all'eterno, apparentemente opponendosi a quanto aveva dichiarato nell'*Inferno* (canto XXIV, versi 47-51), dove il perseguimento della fama era una delle più nobili mete da raggiungere. Tuttavia là essa era additata, in contrapposto all'ignavia di chi si abbandona ad una vita senza ideali *seggendo in piuma* o *sotto coltre*, come testimonianza e misura dell'altezza a cui l'uomo può giungere grazie alla sua azione, mentre nella dimostrazione di Oderisi la gloria terrena è contemplata e negata come valore assoluto ed eterno, senza nulla togliere, in validità, all'opera di chi si sforza, proponendosi una meta, di meglio realizzare le proprie capacità, ma mostrando l'inutilità di tale sforzo allorché la ricerca affannosa del *mondan romore* sostituisce o nasconde la visione eterna di Dio.

Canto XI

Purgatorio XI, 1
"L'Eterno Padre fra gli angeli" di Masolino da Panicale (a. 1384-1447). (Castiglione Olona, Battistero)

1 «O padre nostro, che ne' cieli stai,
non circunscritto, ma per più amore
ch'ai primi effetti di là su tu hai,

4 laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore
da ogni creatura, com' è degno
di render grazie al tuo dolce vapore.

7 Vegna ver noi la pace del tuo regno,
ché noi ad essa non potem da noi,
s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.

1. « Padre nostro, che stai nel cielo, non perché limitato (*circunscritto*) da questo, ma per il maggiore amore che tu nutri per i cieli e gli angeli (*primi effetti di là su*: le prime opere create da Dio).

4. il tuo nome e la tua potenza siano oggetto di lode da parte di tutte le creature, così come è giusto (*degno*) rendere grazie al tuo amoroso spirito (*dolce vapore*).

7. Ci sia concessa la pace del tuo regno, perché noi con le nostre sole forze (*da noi*), per quanto ci adoperiamo (*con tutto nostro ingegno*), non possiamo pervenire ad essa, se non ci viene incontro (*s'ella non vien*).

mento della ieratica semplicità delle parole di Cristo (*Matteo* VI, 9-13; *Luca* XI, 2-4) e giustifica l'inizio del canto XI come il prodotto di un gusto particolare del Medioevo, che amava parafrasare, in un genere "tra dottrinale e retorico" (Parodi), le più conosciute preghiere bibliche. Senza dubbio il commento delle parole sacre è in parte teologico - guidato dalla esatta terminologia della filosofia scolastica (*circunscritto, primi effetti*) - e in parte morale - come nel dolente accenno all'*espro diserto* che l'umanità deve percorrere e ai suoi sforzi inutili (verso 15) senza l'aiuto divino - ma il rilievo in cui è posto il dramma della debo-

10. Come i tuoi angeli sottomettono a te (*fan sacrificio a te*) la loro volontà, acclamandoti (*cantando osanna*), così siano pronti a fare gli uomini della loro (*de' suoi*).

13. Donaci oggi la grazia divina (*cotidiana manna*), senza la quale retrocede (*a retro va*) colui che più si sforza di procedere (*chi più di gir s'affanna*) attraverso le difficoltà del mondo (*per questo aspro diserto*).

16. E come noi perdoniamo a ciascun nostro nemico (*a ciascuno*) il male che abbiamo ricevuto (*ch'avem sofferto*), anche (e) tu perdona a noi con misericordia (*benigno*), senza guardare i nostri meriti insufficienti (*e non guardar lo nostro merto*).

19. Non mettere alla prova (*non spermentar*) la nostra forza (*virtù*) che facilmente (*di leggier*) si abbatte (*s'adona*), con le tentazioni del demonio (*con l'antico avversaro*), ma liberala da lui che con tanta insistenza (*sì*) la spinge (*la sprona*) (al male).

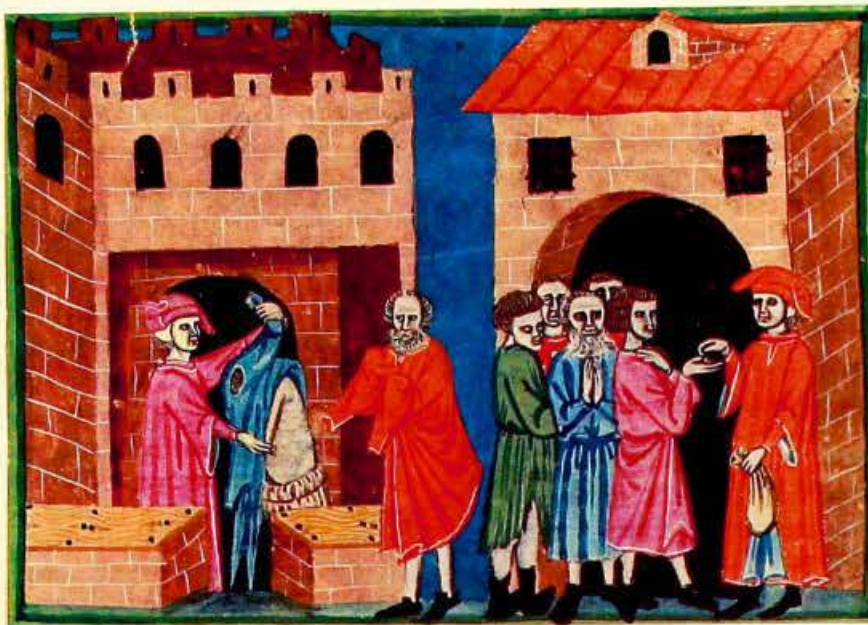
22. L'ultima parte della preghiera, o dolce Signore, non è più fatta per noi (*già non si fa per noi*), dal momento che essa per noi non è più necessaria (*ché non bisogna*), ma per coloro che abbiamo lasciato sulla terra (*dietro a noi restaro*).»

Coscienza dei limiti umani e vibrante ansia dei beni superiori, non più caduchi ma perfetti, sorreggono la parafrasi del «*Pater Noster*», la preghiera evangelica più alta, che è confessione di umiltà del singolo uomo di fronte a Dio e voce corale di tutta la cristianità. Un largo filone critico, a partire dal Tommaseo, denuncia la scarsa validità poetica di queste terzine, che si dispongono come dottrinale svolgi-

10 Come del suo voler li angeli tuoi
fan sacrificio a te, cantando osanna,
così facciano li uomini de' suoi.

13 Dà oggi a noi la cotidiana manna,
sanza la qual per questo aspro diserto
a retro va chi più di gir s'affanna.

16 E come noi lo mal ch'avem sofferto
perdoniamo a ciascuno, e tu perdona
benigno, e non guardar lo nostro merto.

lezza umana e il confidente abbandono in Dio (versi 7-9; versi 13. 18; versi 19-21), e la lentezza del ritmo con cui si snoda la preghiera, non canto esaltante, ma faticosa espressione che richiama il verso finale del canto precedente, *piangendo parea dicer: "Più non posso"*, arricchiscono la parafrasi di un particolare tono di poesia.
Il Fallani nota che l'aver risolto la preghiera nel ritmo della terzina, con pause efficaci, con riprese e lievi varianti e amplificazioni, non ha sfigurato la purezza originale dell'orazio, mentre "questo gruppo che espia il suo orgoglio di fama e di gloria terrena e che per la superbia era costretto, un tempo, ad un'azione egoistica e vana, ora con la preghiera *per color che dietro noi restaro* entra nel circolo vastissimo e corale di tutto il mondo ch'è allo stato di prova".

Durante tutto il '300 la miniatura accompagnò molti di quegli scritti che si proponevano di parafrasare, ad utilità del popolo, le preghiere bibliche.

"Volgarizzamento della Esposizione del Pater Noster" di Zucchero Bencivenni. Min. fiorentina - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Nazionale - Ms. II. VI. 16 - f. 85 r; f. 96 r; f. 99 r; f. 105 r)

Di grande efficacia è l'aver fatto recitare direttamente la preghiera dai superbi, perché le pause di riflessione trovano così la loro giustificazione: il rapporto fra Dio e le creature che deve essere vissuto come rapporto fra padre e figlio, il rapporto fra gli uomini che vengono così trasformati in fratelli, il dovere dell'amore e il bisogno della preghiera reciproca sono realtà che i superbi intendono solo ora, con estrema chiarezza, mentre, curvati verso la terra, gemono sotto il peso del macigno che li doma. Per questo, pur nel legame che impone di per sé la preghiera del *Pater*, "il Poeta ha saputo trovare una cadenza ritmica solenne, quasi di salmo gregoriano, che scaturisce dalla realtà vivente dei peccatori... riguadagnati alla Grazia nella rappresentazione del loro ultimo dramma, prima della visione beatifica" (Fallani).
L'espressione *quest'ultima preghiera* è riferita da molti commentatori alla terzina 19: i superbi chiedono al *signor* caro la grazia di assistere chi in terra è ancora esposto alla tentazione, "fatti teneri della tenerezza che il Padre ha mostrato loro, salvandoli dal pericolo estremo" (Marzot). Il Porena più giustamente ritiene che essa comprenda tutta l'ultima parte della preghiera (versi 13-21), in cui i riferimenti alla vita terrena sono continui e diretti.

19 Nostra virtù che di leggier s'adona,
non spermentar con l'antico avversaro,
ma libera da lui che sì la sprona.

22 Quest'ultima preghiera, signor caro,
già non si fa per noi, ché non bisogna,
ma per color che dietro a noi restaro».

25 Così a sé e noi buona ramogna
quell'ombre orando, andavan sotto il pondo,
simile a quel che tal volta si sogna,

25. Così quelle ombre innalzando una preghiera di buon augurio (*buona ramogna... orando*) per sé e per gli uomini (*noi*), procedevano sotto il peso dei massi (*sotto il pondo*), peso simile a quello che talvolta ci opprime nell'incubo di un sogno (*simile a quel che tal volta si sogna*),

28. girando tutte intorno al monte (*a tondo*) lungo la prima cornice, travagliate in modo diverso (*dispaimente*: secondo la gravità del peccato) e sfinite (*lasse*), purificandosi delle brutture del peccato.

31. Se nel purgatorio (*di là*) pregano sempre per noi (*sempre ben per noi si dice*), quali preghiere (*che dire*) e quali opere (*far*) si potrebbero fare (*si puote*) nel mondo (*di qua*) per le anime penitenti (*per lor*) da parte di coloro la cui volontà di suffragio (*al voler*) nasce da un cuore in grazia di Dio (*ch'hanno... buona radice*)?

34. È giusto (*ben si de'*) aiutarle a cancellare le macchie di peccato (*note*) che hanno portato dal mondo (*quinci*), in modo che, purificate e prive di peccato (*mondi e lievi*), possano salire al cielo (*alle stellate rote*).

37. « Possano la giustizia e la misericordia liberarvi presto dal peso (*vi disgrievi tosto*), in modo che possiate iniziare il volo (*muover l'ala*), che vi innalzi (*vi lievi*) dove desiderate, (in nome di questo augurio)

40. indicateci da quale parte (*mano*) si giunge prima alla scala (che porta al secondo girone); e se esistono più passaggi (*varco*), mostrateci quello che sale meno ripido (*men erto cala*),

43. perché questo che procede con me, a causa del peso del corpo (*'ncarco della carne d'Adamo*) di cui è rivestito, è lento (*parco*) nel salire, di contro al suo desiderio (*contra sua voglia*).»

Il centro drammatico del canto, più che negli incontri che ne occupano la seconda parte, si risolve nelle terzine 25-39, il cui motivo conduttore - la sofferenza delle anime, la loro serena rassegnazione e la commossa partecipazione di Dante - non solo si dispone lungo l'arco dei tre canti dedicati ai superbi, ma è momento ricorrente in ogni altra cornice, perché è da questo che nasce la poesia del *Purgatorio*. Essa infatti "si muove tra i limiti di un passato, che perdura per rendere possibile il rimorso salutifero, e il futuro, di cui l'anima coglie qualche vivido presagio. E questi due aspetti si scontrano dentro l'anima del penitente, che non ha una storia intermedia, su cui posi col pensiero... L'umano delle anime penitenti si esprime o si esalta in due sospiri: uno di rimorso, uno di speranza" (Marzot). Per questo la nuova situazione poetica si sdoppia tra lo spettacolo di quello che l'uomo fu in terra - animoso, prode, magnanimo - e il senso di quietelaboriosa, nell'esercizio mite della penitenza, che rintuzza ogni aggressività di natura e pone un sorriso nella realtà della propria storia, sempre più lontanante. I motivi drammatici emergenti da questa disposizione interiore delle anime e dalla figurazione scenica si ripercuotono nell'animo di Dante - la cui umanità appare tutta in due versi (35-36) - e preparano gli episodi seguenti.

46. Le parole, che risposero a quanto aveva detto la mia guida, non si capì da quale anima fossero pronunciate (*non fur da cui venisser manifeste*);

49. ma si disse: « Seguiteci a destra lungo la parete (*per la riva*), e troverete il passaggio che può essere salito (*possibile a salir*) da un vivente.

Purgatorio XI, 34-36
Particolare da: "Giudizio Universale" attribuito al "Maestro del Trionfo della Morte" (metà sec. XIV). (Pisa, Camposanto Monumentale)

28 disparmente angosciate tutte a tondo
e lasse su per la prima cornice,
purgando la caligine del mondo.

31 Se di là sempre ben per noi si dice,
di qua che dire e far per lor si puote
da quei ch'hanno al voler buona radice?

34 Ben si de' loro atar lavar le note
che portar quinci, sì che, mondi e lievi,
possano uscire alle stellate rote.

37 «Deh, se giustizia e pietà vi disgrievi
tosto, sì che possiate muover l'ala,
che secondo il disio vostro vi lievi,

40 mostrate da qual mano inver la scala
si va più corto; e se c'è più d'un varco,
quel ne 'nsegnate che men erto cala;

43 ché questi che vien meco, per lo 'ncarco
della carne d'Adamo onde si veste,
al montar su, contra sua voglia, è parco».

46 Le lor parole, che rendero a queste
che dette avea colui cu' io seguiva,
non fur da cui venisser manifeste;

49 ma fu detto: «A man destra per la riva
con noi venite, e troverete il passo
possibile a salir persona viva.

Purgatorio XI, 103-106

"Allegoria della vanità della vita umana" attribuito a un ignoto pittore fiammingo conosciuto con il nome di "Maestro della Spes Nostra" (fine sec. XV). (Amsterdam, Museo Nazionale)

Gli esempi di umiltà nel girone dei superbi.
Min. napoletana - a. 1360 circa. (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 77 r)

52. E se io non fossi impedito dal masso che piega (*doma*) il mio capo superbo, per cui sono costretto (*convienmi*) a tenere il viso abbassato,

55. guarderei costui, che è ancora vivo e non ha detto il proprio nome (*non si noma*), per vedere se lo conosco, e per ispirargli pietà (*farlo pietoso*) di questo peso (*soma*).

58. Io fui italiano (*latino*) e fui figlio di un grande toscano: mio padre fu Guglielmo Aldobrandesco; non so se il suo nome sia mai arrivato alle vostre orecchie (*fu vosco*).

L'anima che parla a nome dei suoi compagni di pena (*le lor parole*) è quella di Omberto Aldobrandeschi, figlio di Guglielmo, appartenente alla nobile famiglia ghibellina dei conti di Santafiora. Omberto fu signore di Campagnatico, nel Grossetano, e con l'aiuto dei Fiorentini continuò contro Siena le lotte iniziate dal padre. Morì nel 1259.

Dante e Virgilio nel girone dei superbi.
Min. napoletana - a. 1360 circa.
(Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 78 r)

52 E s'io non fossi impedito dal sasso
che la cervice mia superba doma,
onde portar convienmi il viso basso,

55 cotesti, ch'ancor vive e non si noma,
guardere' io, per veder s'i' 'l conosco,
e per farlo pietoso a questa soma.

58 Io fui latino e nato d'un gran tosco:
Guiglielmo Aldobrandesco fu mio padre;
non so se 'l nome suo già mai fu vosco.

61 L'antico sangue e l'opere leggiadre
di miei maggior mi fer sì arrogante,
che, non pensando alla comune madre,

64 ogn'uomo ebbi in despetto tanto avante,
ch'io ne mori'; come i Sanesi sanno
e sallo in Campagnatico ogni fante.

67 Io sono Omberto; e non pur a me danno
superbia fe', ché tutt'i miei consorti
ha ella tratti seco nel malanno.

70 E qui convien ch'io questo peso porti
per lei, tanto che a Dio si sodisfaccia,
poi ch'io nol fe' tra' vivi, qui tra' morti».

73 Ascoltando chinai in giù la faccia;
e un di lor, non questi che parlava,
si torse sotto il peso che li 'mpaccia,

e intorno alla sua morte esistono due versioni: secondo la prima fu ucciso da sicari inviati dai Senesi, secondo l'altra, più attendibile, morì eroicamente, difendendo il suo castello contro i Senesi. Il nome di Guglielmo, morto fra il 1253 e il 1256, riempì a lungo le cronache toscane, sia per il suo accanimento contro Siena, sia per la sua politica incerta fra Papato e Impero.

61. L'antichità della mia famiglia e le azioni illustri (*l'opere leggiadre*) dei miei antenati (*maggior*) mi resero così superbo, che, non pensando che unica è la madre di tutti, la terra (*alla comune madre*),

64. disprezzai a tal punto (*ebbi in despetto tanto avante*) il mio prossimo, che ciò fu causa della mia morte; e come essa avvenne (*come*), lo sanno i Senesi e a Campagnatico lo sa ogni essere parlante (*ogni fante*).

Se si accetta la versione dell'assassinio, bisogna intendere che solo i Senesi che ne furono causa e gli abitanti di Campagnatico che vi assistettero, conoscono come, cioè in quale misero modo, Omberto morì. Se si accetta la notizia della fine in battaglia, il *come* si riferirà al coraggio con cui egli cadde.

67. Sono Omberto; e la superbia ha recato danno non solo a me, perché essa ha trascinato con sé nel male (in vita e dopo la morte) tutti i miei consanguinei (*consorti*: nel significato medievale di membri di famiglie provenienti dallo stesso ceppo).

70. Ed è necessario che io qui porti questo peso a causa della superbia (*per lei*), fin tanto che la giustizia divina abbia ricevuto soddisfazione (*tanto che a Dio si sodisfaccia*), qui tra i morti, dal momento che non l'ho fatto mentre ero vivo ».

La caratterizzazione psicologica di Omberto Aldobrandeschi è raggiunta anzitutto attraverso il suo linguaggio aspro, difficile, continuamente spezzato dall'alzarsi improvviso della voce in un moto dell'antica superbia (*s'io non fossi... guardere'io... io fui latino... io sono Omberto... io questo peso porti... poi ch'io nol fe'*) e dal suo piegarsi altrettanto improvviso in una voluta ricerca di umiltà (*la cervice mia superba doma... per farlo pietoso a questa soma... non so se 'l nome suo già mai fu vosco*). Non è ironia quella che muove questo discorso, come vorrebbe il Marzot, bensì il sentimento drammatico di una non compiuta vittoria su se stesso, di un'oscillazione lenta a risolversi fra il guerriero di un tempo, abituato al comando, e il penitente, che sembra fare tutt'uno con la pietra che lo schiaccia contro la terra. Non c'è più il cuore di una volta, ma, nel breve cono d'ombra che la colpa proietta dentro di lui, si muove il superstite senso della terra, cioè perdura la condizione del carattere (l'orgoglio dell'*antico sangue* e delle *opere leggiadre*), essendo in lui ancora all'inizio quel processo di ascensione che invece già tanto ha eliminato del contingente presente in Oderisi e Provenzano Salvani.

73. Per ascoltare (*ascoltando*) abbassai il viso; e una di quelle anime, non quella che parlava, si torse sotto il peso che le opprimeva (*'mpaccia*),

76. e mi vide e mi riconobbe e mi chiamò per nome, tenendo faticosamente fissi (*fisi*) gli occhi su di me che procedevo con loro tutto chinato.

79. « Oh! » gli dissi, « non sei Oderisi, il vanto di Gubbio (*Agobbio*) e il vanto di quell'arte che a Parigi (*Parisi*) è chiamata illuminare (*alluminar*: miniare)? »

Oderisi (o Oderigi) da Gubbio fu un celebre miniatore, vissuto intorno alla metà del '200. Alcuni documenti attestano la sua presenza a Bologna fra il 1268 e il 1271, e a Roma: pare abbia soggiornato anche a Firenze. Morì nel 1299. Dante, per quanto possiamo ricavare da questi versi, l'avrebbe conosciuto e stimato profondamente, quale principale esponente della miniatura bolognese, che in questo periodo subiva l'influenza di quella francese. Del resto la Francia dominava allora questo campo artistico, per cui accanto al termine italiano « miniare » esisteva anche la forma « illuminare », coniata sul francese *enluminer*, che a sua volta pare derivi dal latino *alumen*, « allume », un materiale particolare usato per accrescere la lucentezza dei colori adoperati dal miniatore.

82. « Fratello », mi rispose « sono più belle le opere che dipinge (*più ridon le carte che pennelleggia*) il bolognese Franco: la gloria ora è tutta sua, e a me ne resta solo una parte.

Franco fu un miniatore bolognese, più giovane di Oderisi di qualche anno; secondo il Vasari, che afferma di aver visto molte opere miniate da lui, sarebbe stato "miglior maestro" di Oderisi. Tuttavia tanto di Franco quanto di Oderisi non abbiamo alcuna opera che si possa loro attribuire con assoluta certezza.

85. Certamente, mentre ero in vita, (nell'ammettere la superiorità di un altro) non sarei stato così generoso (*cortese*), a causa del grande desiderio di eccellenza (*dell'eccellenza*) al quale il mio animo era tutto rivolto (*ove mio core intese*).

88. Qui si sconta la pena (*fio*) di questa superbia: e non mi troverei neppure qui (sarei ancora nell'antipurgatorio), se non fosse che mi pentii (*mi volsi a Dio*), mentre (essendo in vita) potevo ancora peccare (*possendo peccar*).

Oderisi che rappresenta la superbia nell'arte, dopo quella della stirpe di Omberto e prima della superbia politica di Provenzano, appare "in una condizione spirituale più monda di scorie psicologiche e terrestri che non Omberto Aldobrandeschi: egli è meglio riuscito a sconfiggere in sé i difficili e rissosi orgogli dell'artista, e all'amichevole enfasi con cui Dante l'aveva salutato onore della sua città e dell'arte della miniatura egli contrappone, con libero riconoscimento, il più luminoso sorriso delle pergamene miniate dal suo antagonista Franco bolognese. I ricordi delle accanite lotte per la conquista del primato nella propria arte, e la vicenda delle altre fame artistiche e letterarie, gli si sono ormai chiariti in una religiosa filosofia della vanità. Ma è una filosofia umanamente ancor patita, venata di malinconia, non tranquillamente serena: Oderisi disserta per persuadere, oltre Dante, anche se stesso, quanto in lui sopravvive, resistendo all'ultima e suprema liberazione spirituale, di umano e terrestre" (Mattalia).

91. Oh quanto è vana la gloria dell'umano valore (*umane posse*)! quanto poco tempo resta rigogliosa (*verde... dura*) sulla cima del suo albero, se non è seguita (*se non è giunta*) da un periodo di decadenza (*etati grosse*)!

94. Cimabue credette di essere senza rivali (*tener lo campo*) nella pittura, ed ora è di Giotto tutta la fama (*grido*), cosicché la sua è oscurata:

Giovanni di Pepo, soprannominato Cimabue, nacque a Firenze nel 1240 e morì all'inizio del 1300. Iniziò l'opera di distacco della pittura italiana dalla tradizione bizantina, opera che fu continuata, con ancora maggiore decisione, dal suo allievo, Giotto. Un antico commentatore, l'Ottimo, ripreso poi dal Vasari, afferma che fu "pintore... molto nobile", ma particolarmente "arrogante e... sdegnoso".
Giotto di Bondone del Colle nacque a Vespignano (vicino a Firenze) intorno al 1266 e morì nel 1337 a Firenze, dopo un'intensa attività, della quale le principali testimonianze si trovano oggi ad Assisi, Padova e Firenze. Con la sua opera il rinnovamento della pittura italiana è ormai un fatto compiuto.
Dopo innumerevoli studi la maggior parte dei critici è d'accordo nell'ammettere fra Dante e Giotto rapporti di amicizia e di stima.

97. così Guido Cavalcanti ha strappato a Guido Guinizelli (*ha tolto l'uno all'altro Guido*) il primato nell'uso della lingua volgare (*la gloria della lingua*); e forse è nato chi oscurerà la loro fama (*chi l'uno e l'altro caccerà del nido*).

Guido Guinizelli, nato a Bologna fra il 1230 e il 1240 e morto nel 1276, fu

76 e videmi e conobbemi e chiamava,
tenendo li occhi con fatica fisi
a me che tutto chin con loro andava.

79 «Oh!» diss'io lui, «non se' tu Oderisi,
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
ch'alluminar chiamata è in Parisi?»

82 «Frate», diss'elli «più ridon le carte
che pennelleggia Franco bolognese:
l'onore è tutto or suo, e mio in parte.

85 Ben non sare' io stato sì cortese
mentre ch'io vissi, per lo gran disio
dell'eccellenza ove mio core intese.

88 Di tal superbia qui si paga il fio;
e ancor non sarei qui, se non fosse
che, possendo peccar, mi volsi a Dio.

91 Oh vana gloria dell'umane posse!
com poco verde in su la cima dura,
se non è giunta dall'etati grosse!

iniziatore della scuola poetica del dolce stil novo (della quale Dante fu uno dei principali esponenti), sia per la concezione dell'amore sia per l'uso raffinato del volgare. Dante lo loda particolarmente nel *Convivio* (IV, 20, 7) e nel *De Vulgari Eloquentia* (I, 9, 3; 15, 6; II, 5, 4; 6, 6) ed esalterà la sua poesia nel canto XXVI del *Purgatorio*.
Guido Cavalcanti, figlio di quel Cavalcante dei Cavalcanti da Dante posto nell'inferno fra gli eresiarchi (canto X, versi 52-72), fu grande rappresentante del dolce stil novo, amico e maestro di Dante. Nato poco prima del 1260, morì nel 1300.
L'espressione *e forse è nato chi l'uno e l'altro caccerà del nido* pare voglia alludere, secondo molti commentatori antichi e moderni, a colui che, se pittore, oscurerà la fama di Giotto (*l'uno*), se poeta, la fama di Guido Cavalcanti (*l'altro*); riferendo *l'uno* e *l'altro* ai due Guidi, c'è da superare la difficoltà del fatto che la gloria del Guinizelli non si può più oscurare, dal momento che essa è già stata distrutta dal Cavalcanti. Tuttavia è più esatto intendere, seguendo alcuni interpreti antichi, che qui Dante alluda a se stesso, che supererà in grandezza i due poeti precedenti. Questa affermazione non è superba esaltazione di sé, ma consapevolezza delle proprie capacità poetiche (cfr. anche il canto XXIV del *Purgatorio*, versi 52-54). Tuttavia questo giudizio si svolge nell'ambito di una profonda meditazione intorno alla caducità dei fatti e della gloria terrena, cosicché anche Dante riconosce di non potersi sottrarre alla legge del tempo: come Cimabue, il Guinizelli e il Cavalcanti sono già stati dimenticati, presto lo saranno anche Giotto e lui stesso.

Purgatorio XI, 91-93

Da "Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino: l'allegoria della gloria. Sec. XIV. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Barb. Lat. 4077 - f. 74 v)

94 Credette Cimabue nella pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura:

97 così ha tolto l'uno all'altro Guido
la gloria della lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.

Purgatorio XI, 118-119
Da "Somme des vices et des vertus" del frate domenicano Lorens: l'allegoria dell'umiltà. Min. francese del Nord - sec. XV. (Ginevra, Biblioteca Pubblica e Universitaria - Ms. Fr. 163 - f. 51 r)

100. La gloria umana (*mondan romore*) non è altro che un soffio (*fiato*) di vento, che ora spira da una parte (*quinci*) ed ora spira dall'altra (*quindi*), e cambia nome ogni volta che cambia direzione.

103. Quale fama più grande avrai, se muori vecchio (*se vecchia scindi da te la carne*), di quella che avresti se fossi morto prima di abbandonare il linguaggio dei bimbi (il *pappo* e il *dindi* rappresentano la storpiatura infantile di « pane » e « moneta »),

106. prima che siano trascorsi mille anni? perché (mille anni) rispetto all'eternità costituiscono un periodo di tempo più breve (*ch'è più corto spazio all'etterno*) di un battito di ciglia rispetto al movimento del cielo che ruota più lentamente degli altri (*al cerchio che più tardi in cielo è torto*: il cielo delle stelle fisse che impiega 360 secoli a compiere la sua rivoluzione).

109. Colui che cammina a passi così brevi (*del cammin sì poco piglia*) davanti a me, fece risuonare del suo nome tutta la Toscana; ed ora a malapena è ricordato (*sen pispiglia*) a Siena,

112. della quale era signore (*sire*) quando venne distrutta la baldanza (*rabbia*) fiorentina, che a quel tempo fu superba così come ora è avvilita (*putta*).

Colui che fu *sire* in Siena è Provenzano Salvani, che fu uno dei più autorevoli ghibellini della Toscana, ed ebbe nelle sue mani il governo di Siena dopo il 1260. Al concilio di Empoli, dopo la vittoria ghibellina di Montaperti, fu tra coloro che sostennero la necessità di una distruzione totale della guelfa Firenze (cfr. *Inferno* canto X, versi 91-93). Nel 1269 a Colle di Valdelsa partecipò ad uno scontro fra Senesi e Fiorentini e "fu preso e tagliatogli il capo, e per tutto il campo portato fitto in su una lancia" (Villani-*Cronaca* VII, 31).

115. La vostra fama è come il colore dell'erba, che appare e scompare, e viene seccata dal sole ad opera del quale (*quei la discolora per cui*) esce dalla terra ancora immatura (*acerba*).»

La perorazione di Oderisi si inquadra perfettamente nel concetto di « tempo » del mondo purgatoriale: se nell'Inferno il passato immobilizzato nell'atto del

100 Non è il mondan romore altro ch'un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato.

103 Che voce avrai tu più, se vecchia scindi
da te la carne, che se fossi morto
anzi che tu lasciassi il "pappo" e 'l "dindi",

106 pria che passin mill'anni? ch'è più corto
spazio all'etterno, ch'un muover di ciglia
al cerchio che più tardi in cielo è torto.

109 Colui che del cammin sì poco piglia
dinanzi a me, Toscana sonò tutta;
e ora a pena in Siena sen pispiglia,

112 ond'era sire quando fu distrutta
la rabbia fiorentina, che superba
fu a quel tempo sì com'ora è putta.

115 La vostra nominanza è color d'erba,
che viene e va, e quei la discolora
per cui ella esce della terra acerba».

118 E io a lui: «Tuo vero dir m'incora
bona umiltà, e gran tumor m'appiani:
ma chi è quei di cui tu parlavi ora?»

121 «Quelli è» rispuose «Provenzan Salvani;
ed è qui perché fu presuntuoso
a recar Siena tutta alle sue mani.

124 Ito è così e va, sanza riposo,
poi che morì: cotal moneta rende
a sodisfar chi è di là troppo oso».

127 E io: «Se quello spirito ch'attende,
pria che si penta, l'orlo della vita,
qua giù dimora e qua su non ascende

peccato, si identifica col presente, che è la dannazione derivata da quel peccato, e che si distenderà all'infinito senza mutamenti, nel *Purgatorio* il ritmo del tempo è avvertito dalle anime perché è segnato dalla loro progressiva ascesa verso l'alto attraverso le varie cornici. La loro vita spirituale è in movimento continuo verso la perfezione, e il movimento presuppone una misura oggettiva delle ore entro cui svolgersi. Solo questo «tempo» ha valore, perché è in rapporto con l'eternità, mentre i *mill'anni* della terra rivelano tutti la loro caducità attraverso il rapido avvicendamento di luci e di ombre, che illuminano e coprono con rapidi trapassi (neppure una generazione intercorre fra Oderisi e Franco, Cimabue e Giotto, Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti) gli individui. Questa legge universale, che sembra dapprima affacciarsi con il vigore dell'invettiva (*oh vana gloria dell'umane posse!*) si svolge poi entro il ritmo solenne di una contemplazione, che trasferisce ogni significato ideale nelle immagini prese dalla vita della natura, là dove più visivamente si impone il trapassare del tempo: dalla suggestiva figura dell'albero con il suo breve e alterno *verde*, attraverso quella della mobilità del *fiato di vento*, per concludersi con una ripresa del motivo coloristico, *la vostra nominanza è color d'erba*. Dove però la visione si dispiega più commossa e fatta più certa nelle sue affermazioni, è nell'intervento dell'*etterno* e del *cielo*: sulla fama, grandeggia il tempo (*pria che passin mill'anni*) e sul tempo, l'eterno. Dagli esempi particolari di Omberto e di Oderisi, e dall'esperienza storica di Cimabue, di Giotto, dei due Guidi, il Poeta giunge all'enunciazione di una legge universale, che trascende anche lui: "L'alta coscienza che Dante ha di sé e della sua opera resta nel fondo, insopprimibile elemento umano; però, se egli certo si sente tanto al di sopra dei due Guidi, non osa gridare alto il suo nome e affermare la sua gloria, perché subito il suo nome e la sua gloria sono sommersi dal valore universale della legge umana che egli, dopo lunga meditazione, sente ed esprime con così gravi parole" (Grabher).

118. Ed io gli dissi: «Le tue veraci parole mi infondono (*m'incora*) un sentimento di buona umiltà, e appianano il mio animo gonfio di grande superbia (*gran tumor m'appiani*): ma chi è colui del quale ora stavi parlando?»

121. «Quello» disse «è Provenzano Salvani; e si trova qui perché ebbe la superba presunzione di impadronirsi (*recar... alle sue mani*) di tutta Siena.

124. Così curvo (*così*) ha camminato (*ito è*) e cammina, senza riposo, dal momento in cui è morto: tale pena deve pagare (*cotal moneta rende a sodisfar*) chi nel mondo (*di là*) ha troppo presunto di sé (*è... troppo oso*).»

127. Ed io: «Se l'anima che aspetta, prima di pentirsi, l'ultimo istante di vita (*l'orlo della vita*), resta qui sotto (nell'antipurgatorio) e non può salire il monte (*qua su*)

Purgatorio XI, 78
Min. probabilmente fiorentina - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 82 v)

130 se buona orazion lui non aita,
prima che passi tempo quanto visse,
come fu la venuta a lui largita?»

133 «Quando vivea più glorioso» disse,
«liberamente nel Campo di Siena,
ogni vergogna diposta, s'affisse;

136 e lì, per trar l'amico suo di pena
che sostenea nella prigion di Carlo,
si condusse a tremar per ogni vena.

139 Più non dirò, e scuro so che parlo;
ma poco tempo andrà, che' tuoi vicini
faranno sì che tu potrai chiosarlo.

142 Quest'opera li tolse quei confini».

130. se non l'aiuta (*aita*) la preghiera di un cuore in grazia di Dio (*buona orazion*), prima che sia passato tanto tempo quanto visse, per quale motivo (*come*) a Provenzano fu concesso di accedere (*fu la venuta a lui largita*) (al purgatorio vero e proprio)?»

133. «Quando era nel momento più glorioso della sua vita» disse, «messo da parte ogni sentimento di vergogna (*ogni vergogna diposta*), di sua spontanea volontà (*liberamente*) si piantò (*s'affisse*) sulla piazza del Campo di Siena (la più importante piazza della città):

136. e lì, per liberare (*trar*) un suo amico dalla pena che soffriva (*sostenea*) nelle prigioni di Carlo d'Angiò, si ridusse (*si condusse*) (a mendicare) tremando (per l'umiliazione) in ogni fibra (*a tremar per ogni vena*).

A Provenzano Salvani fu concesso di entrare subito nel purgatorio, senza sostare nell'antipurgatorio come avrebbe dovuto, essendosi pentito solo in fine di vita, grazie ad un grande atto di umiltà. Un suo amico, Bartolomeo Saracini secondo alcuni, Vinea o Mimo dei Mimi, secondo altri, fatto prigioniero da Carlo I d'Angiò nella battaglia di Tagliacozzo, doveva pagare, per aver salva la vita, una taglia di diecimila fiorini. Provenzano nel Campo di Siena cominciò a chiedere l'elemosina ai suoi concittadini, "non sforzando alcuno, ma umilmente domandando aiuto" (Ottimo), finché raggiunse la somma necessaria per liberare l'amico.

139. Non ti dirò altre cose, e so che le mie parole sono oscure (*scuro*); ma passerà poco tempo, che i tuoi concittadini ti metteranno in condizione di poter interpretare le mie parole (*faranno sì che tu potrai chiosarlo*).

142. Questa azione gli evitò la sosta nell'antipurgatorio (*li tolse quei confini*).»

L'artista colorito, elegante nei modi, di gentile malinconia nel parlare della ricerca affannosa della fama, diventa pieno di eloquenza ammirativa nel presentare la figura di Provenzano Salvani, la sua fierezza partigiana, la volontà eroica che lo piegò *liberamente* a mendicare per l'amico: "C'era, dunque, in quel superbo, qualcosa oltre la superbia, qualcosa di così energico da sottomettere la superbia stessa: trionfo della bontà umana tra i più forti impedimenti, che sono quelli interiori, e perciò, in quanto drammatico, tanto più significante della forza incoercibile di essa" (Croce). Provenzano non parla, annientato quasi sotto il masso che lo costringe a prendere *del cammin sì poco*, antitesi amarissima con la sua vita di sire di un tempo: per questo più facilmente la sua apparizione si trasforma in autoritratto di Dante, o definizione autobiografica attraverso l'incontro con una creatura sorella, portando a compimento quel processo di identificazione con la sorte dei superbi da Dante iniziato procedendo *tutto chin con loro*. Nell'atto di Provenzano, quando "è la carne stessa che trema, la sua persona che s'impietra, tutto il suo essere che si capovolge nell'imperio audace, e finalmente vittorioso, sopra di sé" (Apollonio), è riassunta la storia dell'esilio di Dante, che Oderisi rivela con quel verbo «chiosare», che si conficca alla fine del verso con la stessa potenza del *tremar per ogni vena*.

Purgatorio, Canto XII

In seguito all'invito del maestro, Dante, che finora aveva camminato al fianco di Oderisi, lascia la schiera dei superbi e procede oltre, osservando sul pavimento del primo girone numerosi bassorilievi, che rappresentano esempi di superbia punita e nei quali gli episodi sono presi alternativamente dal mondo ebraico-cristiano e da quello pagano: da Lucifero, che dopo il suo atto di ribellione precipita dal cielo, alla città di Troia, che a causa dell'orgogliosa superbia dei suoi cittadini fu dagli dei punita con la distruzione totale. Dopo aver ammirato l'arte somma con la quale le raffigurazioni sono state eseguite, Dante rimprovera con durezza la superbia degli uomini, che impedisce loro di vedere il male che compiono. I due pellegrini continuano il cammino, finché appare loro, splendente di luce, l'angelo dell'umiltà, che indica la scala per accedere al secondo girone, cancellando dalla fronte di Dante il primo dei sette P incisi dall'angelo guardiano alla porta del purgatorio, e intonando, mentre i poeti salgono una ripida scala, la prima delle beatitudini: « Beati pauperes spiritu! » *Poiché Dante avverte meno fatica di prima, chiede spiegazione di questo fatto al maestro: man mano che egli avanza nel regno della penitenza, dice Virgilio, la volontà di purificazione aumenta e scompare ogni senso di difficoltà e di pena; ma il Poeta, per essere sicuro che il primo P è scomparso, ha bisogno di toccare la sua fronte, quasi incredulo di tanto miracolo.*

INTRODUZIONE CRITICA

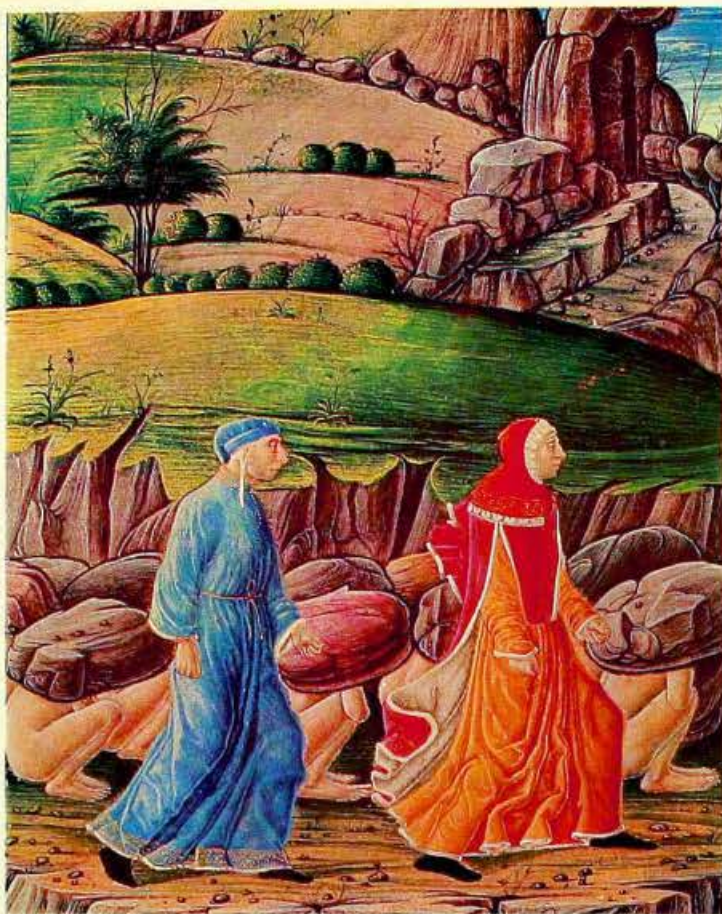
Nel canto XII le situazioni di pura fantasia e i rilievi di sostanza morale non si presentano come separate orientazioni del racconto, ma come complementari cadenze costruttive, come due aspetti tematici di un medesimo nucleo narrativo, il quale continua a riproporre, sia pure con invenzioni spirituali e stilistiche diverse, l'elogio dell'umiltà già tessuto nei due canti precedenti, con i quali il XII ha in comune anche un persistente stato d'animo di amarezza e di malinconia, che la luminosa apparizione della *creatura bella, bianco vestita* riuscirà solo in parte ad attenuare.

La problematica della superbia, che si configura nella dolorosa storia della follia umana, quale sovvertitrice di ogni ordine morale e politico, porta il Poeta ad una ricerca dottrinale, il cui impegno gli preclude, in questo canto, ogni contatto con le singole anime, allargandosi il suo sguardo ad un esame generale delle vicende umane (la ricchezza e la varietà degli esempi ne è chiara testimonianza), per tradursi nei termini risentiti e sarcastici delle due apostrofi - riflessioni (versi 70-72 e 95-96), che concludono, con richiami precisi e con espressioni ancora più ferme e risolute, quelle del X e dell'XI canto. La presenza dell'umano, che aveva trovato una poetica individuazione nei personaggi del canto precedente, tende ora a dissolversi in due esperienze la cui sostanza non ha alcun rapporto con il contingente se non nella misura in cui essa è percepita da Dante: la visione della volontà superiore di Dio, che con il suo intervento ristabilisce nel corso delle cose un ordine che gli uomini hanno tentato di distruggere e la visione dell'angelo che di quella volontà è, agli occhi del pellegrino, la più vistosa manifestazione.

È dunque una poesia che non si regge su alcuna figura caratteristica, ma che cerca il valore rappresentativo ed emotivo su un piano misterioso, su una realtà di immutabile ed imperscrutabile giudizio con la quale l'animo del Poeta si pone in rapporto per osservare, con precisa attenzione (versi 7-9; 13-15; 70-72; 77-78; 94-96; 127-135), le reazioni della sua vita spirituale a contatto con il trascendente. Ogni scena, infatti, si deve disporre in modo coerente e rigoroso a delineare la compiuta rappresentazione di un momento particolare della storia morale dell'uomo, quello in cui scompare definitivamente il primo peccato, per intervento diretto della Grazia, preceduto però, da parte della creatura, da uno sforzo di consapevole e razionale correzione (i continui, pressanti inviti di Virgilio, la ragione naturale, sono volti, infatti, a questo fine preciso).

La vera espressività del canto XII è dunque di sostanza dottrinale, alla quale conferiscono ricchezza di rilievi, di atteggiamenti e di toni le immagini e il racconto della varia vicenda, segnata, inoltre, dalla ritmata presenza di versi aspri o modulati o martellati o vigorosi che quasi ne sottolineano e ne scandiscono i tratti essenziali. Dal verso *folgoreggiando scender da un lato*, il quale risolve in una repentina movenza drammatica il momento di mesta commozione scaturita dalla *puntura della rimembranza* (che pareva costituire un incisivo, anche se fugace accenno autobiografico), a quello *or superbite, e via col viso altero*, nel quale trascorre, con una cadenza popolaresca, la tonalità polemica di tutta la dimostrazione; dall'ammonimento di Virgilio *pensa che questo dì mai non raggiorna!*, nel quale vengono sapientemente amplificate tutte le precedenti esortazioni, congiungendo la concreta storicità della figura umana di Dante con il valore perenne ed universale dell'*exemplum*, al contemplante indugio di fronte all'angelo nel cui volto *par tremolando mattutina stella*, dove il lungo procedimento narrativo degli esempi si dissolve in una ineffabile visione poetica, ricca di richiami dolcestilnovistici, nel modo prezioso e trasumanante in cui il Poeta aveva un tempo ornato l'immagine della donna amata.

Il XII si presenta perciò come un canto di una notevole complessità di sviluppo e di stile, rilevabile nel prodigio delle sculture, il cui sintetico valore le rende più vive del fatto stesso che illustrano, nella esattezza minuziosa della descrizione, nel fresco abbandono all'estro della loro invenzione, nella suggestione figurativa-liturgica dell'angelo, nella varietà sottile dei passaggi, nella sapienza degli spunti, nella potenza, infine, del suo significato spirituale, che è oltre il velo di tutte quelle scene e parole, scaturendo da una visione sostanzialmente negativa della storia umana (*a questo invito vegnon molto radi*) e della possibilità di resistenza della creatura di fronte al peccato (*perché a poco vento così cadi?*). Questa pagina dantesca, che pareva, a prima vista, sostanziata solo dal virtuosismo dell'arte, diventa così un documento di come il Poeta riesce a chiudere, nel breve arco di un canto, il motivo della meditazione penitenziale, insistentemente condotto - secondo la formula medievale dell'insegnamento - su esempi visivi, il gusto rituale che percorre tutta la seconda cantica, il passaggio da Dante personaggio lirico, che soffre e riflette con la stessa umiltà delle anime penitenti, a Dante personaggio drammatico, che, proprio in nome di quella umiltà che potrebbe ristabilire la pace nel mondo tormentato dalla tracotanza, con l'asprezza e la epicità del profeta giudica e condanna gli uomini (versi 70-72 e 94-96), il rapporto continuo, dialetticamente vivissimo, e non marginale ed estrinseco, fra maestro e discepolo. Tale rapporto chiarifica, ravvivandoli con l'affetto del dialogo, i diversi momenti spirituali del canto fino al dolce sorriso finale di Virgilio, che sembra riacquistare solo nel XII una più decisa funzione di guida, dopo l'indecisione dell'antipurgatorio e lo smarrimento nell'accostare le prime realtà del purgatorio.

Purgatorio XII, 10-12
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 130 r)

Canto XII

1 Di pari, come buoi che vanno a giogo,
m'andava io con quell'anima carca,
fin che 'l sofferse il dolce pedagogo;

4 ma quando disse: «Lascia loro e varca;
ché qui è buon con la vela e coi remi,
quantunque può, ciascun pinger sua barca»;

7 dritto sì come andar vuolsi rife'mi
con la persona, avvegna che i pensieri
mi rimanessero e chinati e scemi.

10 Io m'era mosso, e seguia volentieri
del mio maestro i passi, ed amendue
già mostravam com'eravam leggieri;

13 ed el mi disse: «Volgi li occhi in giùe:
buon ti sarà, per tranquillar la via,
veder lo letto delle piante tue».

1. Io camminavo con Oderisi oppresso dal peso (*con quell'anima carca*), curvo come lui (*di pari*), come procedono i buoi aggiogati, finché lo permise (*sofferse*) il mio dolce maestro (*pedagogo*);

4. ma quando disse: «Lascia i superbi e procedi oltre (*varca*), perché nel purgatorio (*qui*) è necessario (è *buon*) che ciascuno, quanto più può (*quantunque può*), con ogni mezzo (*con la vela e coi remi*) porti avanti (*pinger*) la sua barca (cioè il suo cammino)»,

7. mi raddrizzai (*dritto... rife'mi*) nella persona così come si deve fare per camminare (*sì come andar vuolsi*), sebbene i miei pensieri continuassero a restare umili (*chinati*) e privi del turgore della superbia (*scemi*).

10. Io mi ero incamminato, e seguivo con gioia i passi della mia guida, ed entrambi già mostravamo (camminando spediti) quanto eravamo privi di ogni peso (*leggieri*);

13. ed egli mi disse: «Abbassa gli occhi a terra (*in giùe*): ti sarà utile, per distrarti dalla fatica del cammino (*per tranquillar la via*), osservare il pavimento sul quale appoggi i piedi (*lo letto delle piante tue*)».

La nota altamente umana e pensosamente soggettiva con la quale si era chiuso il canto precedente si dispiega lungo tutto l'arco di questi quindici versi, nei quali è in evidenza il personaggio lirico-drammatico di Dante. Ha fatto propria la sofferenza dei superbi fino ad accettare lo stesso modo di procedere (come *buoi che vanno a giogo*), la sua meditazione continua a svolgersi ansiosamente intorno alla necessità dell'umiltà (*avvegna che i pensieri mi rimanessero e chinati e scemi*), per approfondirsi ulteriormente in quel *volgi li occhi in giùe*, con un significativo moto progrediente dall'astrattezza di una dimensione interiore - *i pensieri* - alla concretezza di una proiezione esteriore - *lo letto delle piante tue* - che inserisce subito il lettore nella linea del canto, dove il tono morale non diviene sentenza o discussione retorica, ma si trasforma in evidenza di esempi. Dante dunque sarà costantemente « attore » in questo canto, nel quale ha volutamente eliminato ogni incontro con anime penitenti, affermando fin dall'inizio, *lascia loro e varca*; farà riaffiorare, nel silenzio profondo della cornice, le immagini di luoghi familiari, le chiese con le *tombe terragne*

e le scalee per salire da Firenze a San Miniato; diventerà, "fattosi in margine e come sulla soglia tra il mondo dei vivi e quello dei morti... l'oratore che nei versi *or superbite, e via col viso altero, figlioli d'Eva* assale veemente e con fiera ironia" (Marzot), ma soprattutto procederà da solo sopra quegli esempi di superbia punita, attirerà a sé, a proprio tormento e contrizione, quei quadri: non la schiera dei superbi, ma uno solo, Dante, di fronte allo spettacolo di un male che si distende nel tempo fin dalle origini. Il canto, chiuso in un giudizio negativo da parte di molti critici a causa della parte centrale (versi 25-69), ha invece, come ogni altro, "una sua fisionomia ed una sua unità di tono morale e di modi espressivi, gli uni e gli altri informati ed incentrati sul valore dell'umiltà, sulla rinuncia ad ogni atto di passione scomposta, sulla celebrazione di un rito dinanzi alla prima ascesa. Cosa nuova è certo aver realizzato questo stato d'animo senza ricorso al colloquio, ai modi gesticolati, all'usata abilità ritrattistica, ma se mai affrontando il più difficile compito di smuovere le cose e farle parlare... Ne viene fuori un canto altamente impegnato, gravemente mosso, dantesco e medievale in ogni sua parte" (Vallone).

16. Come le pietre sepolcrali (*sovra i sepolti le tombe*) a livello del suolo (*terragne*), per ricordare i morti, recano effigiato quello che il sepolto era prima di morire (*quel ch'elli eran pria*),

19. per cui lì si torna spesso a piangerlo (*si ripiagne*) per la fitta dolorosa del ricordo (*per la puntura della rimembranza*), il quale però fa soffrire (*dà delle calcagne*: come il cavaliere pungola il cavallo con il calcagno che porta lo sprone) solo gli animi pietosi,

22. allo stesso modo io potei lì osservare coperto di sculture (*figurato*), ma con un migliore risultato rispetto all'esecuzione artistica (*di miglior sembianza secondo l'artificio*), tutto il piano che sporge dal monte (*quanto... di fuor del monte avanza*) per servire da strada (*per via*).

Nei tre canti dedicati ai superbi, il Poeta ha dapprima descritto la loro pena, poi le immagini di umiltà che essi devono meditare (come stimolo a praticare questa virtù), in un terzo momento li ha uniti nella preghiera corale del « *Pater Noster* » (per riconoscere come unica gloria quella di Dio), infine riporta davanti a loro le immagini del male (come freno, nato dal timore, per non ricadere nel peccato). Ma Dante deve osservare gli esempi di superbia punita *per tranquillar la via*: non per godere del male li raffigurato, ma per avvertire la distanza tra il suo spirito, ormai pronto e forte, e lo spettacolo del vizio superato, poiché, osserva il Marzot, dinanzi ai quadri della superbia punita torna la situazione del pellegrino nei cerchi infernali, con la differenza, però, che c'è tra la rappresentazione diretta della colpa, che fa guerra ai sentimenti e li turba, e la visione di essi, rifatta coi mezzi dell'arte, che dà alla materia, anche triste, una specie di superiore diletto. Senza dubbio l'aver trasferito il peccato dalla materia vivente della creatura umana al marmo del monte, anche se con *visibile parlare*, accentua

Purgatorio XII, 25-27
La caduta di Lucifero in un codice inglese del secolo XI contenente una raccolta di poesie religiose anglo-sassoni del secolo VII, attribuite a Caedmon. (Oxford, Bodleian Library - Ms. Junius 11 - f. 3 r)

16 Come, perché di lor memoria sia,
sovra i sepolti le tombe terragne
portan segnato quel ch'elli eran pria,

19 onde lì molte volte si ripiagne
per la puntura della rimembranza,
che solo a' pii dà delle calcagne;

22 sì vid'io lì, ma di miglior sembianza
secondo l'artificio, figurato
quanto per via di fuor del monte avanza.

25 Vedea colui che fu nobil creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scender da un lato.

28 Vedea Briareo, fitto dal telo
celestial, giacer dall'altra parte,
grave alla terra per lo mortal gelo.

31 Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte,
armati ancora, intorno al padre loro,
mirar le membra de' Giganti sparte.

34 Vedea Nembròt a piè del gran lavoro
quasi smarrito, e riguardar le genti
che 'n Sennaàr con lui superbi foro.

37 O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!

il distacco e la superiorità morale da Dante raggiunta, ma è indubbiamente eccessivo quanto afferma il Croce, e, sulla sua linea, in parte il Marzot, riguardo a una potenza catartica del bello - del resto lontana dalla dottrina estetica del Medioevo - per cui risulterebbe, più che un insegnamento morale, un'ammirazione per l'arte trionfatrice che, sciogliendosi da ogni materialità e da ogni possibile riflessione, si fa linea, ombra, colore, odore, suono. Se il Poeta si compiace di un proposito d'arte raffinata (da lui stesso dichiarato nei versi 22-23 e 64-68), di una prova di bravura nella ricerca di simmetria e di richiami, l'ordito si viene svolgendo attraverso un commento morale e ricco di sentimento, e si risolve in una tecnica formalmente perfetta perché cosciente del suo effetto didascalico.

25. Vedevo da una parte della via (*da un lato*) Lucifero (*colui*), che fu creato più perfetto (*nobil*) di ogni altra creatura, precipitare dal cielo come una folgore (*folgoreggiando*).

Il primo esempio di superbia punita rappresenta Lucifero che, dopo la sua ribellione, viene precipitato dal cielo, "come folgore" secondo la stessa espressione del vangelo di Luca (X, 18).

28. Vedevo dall'altra parte Briareo, trafitto dalla freccia divina, giacere, gravando sulla terra (*grave alla terra*) con il suo corpo senza vita (per *lo mortal gelo*).

Briareo è il gigante dalle cento braccia (*Inferno* XXXI, 98) che partecipò con i Titani al tentativo di rovesciare Giove dall'Olimpo e che, come gli altri, fu trafitto dalla saetta degli dei.

31. Vedevo Timbreo; vedevo Pallade e Marte, ancora con le armi in mano, guardare, stando intorno a Giove (*intorno al padre loro*), i corpi dei giganti sparsi (*sparte*) sul campo di battaglia.

Timbreo è il nome con cui veniva indicato Apollo, dalla città di Timbra (nella Troade), dove sorgeva un tempio a lui dedicato. Ora, insieme a Pallade Atena e Marte, osserva il campo di Flegra, dove è appena terminata la battaglia contro i Titani.

34. Vedevo Nembrot stare come (*quasi*) smarrito ai piedi della grande torre (*gran lavoro*), e osservare coloro che a Sennaar ebbero la sua stessa superbia (*con lui superbi foro*).

Nembrot, da Dante già presentato nell'*Inferno* (canto XXXI, versi 58-81), è il biblico cacciatore responsabile del tentativo di costruzione della torre di Babele nella pianura di Sennaar (*Genesi* X, 8-9; XI, 1-9).

37. O Niobe, con quali occhi pieni di dolore io ti vedevo raffigurata sulla via, tra i tuoi quattordici figli morti!

Il quinto esempio di superbia punita è ispirato dalle *Metamorfosi* di Ovidio (VI, versi 146-312). Niobe, moglie di Anfione, re di Tebe, si vantò dei suoi quattordici figli (sette maschi e sette femmine) di fronte a Latona, madre di due soli figli, Apollo e Diana, i quali vendicarono la madre uccidendo i quattordici giovani, mentre Niobe venne trasformata in una statua.

40. O Saul, come qui apparivi morto, ucciso dalla tua stessa spada (*su la propria spada... morto*) a Gelboè, che dopo questo fatto (*poi*) non ebbe più il dono (*non sentì*) della pioggia e della rugiada!

Saul, primo re d'Israele, a causa della sua superbia fu abbandonato da Dio e, sconfitto dai Filistei, si uccise gettandosi sulla sua spada sul monte Gelboè (*I Samuele* XXXI, 1-4). Contro il monte, Davide, piangendo la morte di Saul, scagliò la maledizione: "O monti di Gelboè, né rugiada, né pioggia non cada più su di voi, o monti fatali!" (*II Samuele* I, 21).

43. O folle Aracne, così io ti vedevo già diventata ragno per metà, (giacere) angosciata (*trista*) sui resti (*stracci*) della tela (*opera*) che era stata da te tessuta per il tuo male (*che mal per te si fe'*).

Ancora una volta Ovidio offre il tema della leggenda (*Metamorfosi* VI, versi 5-145), che Dante già ha ricordato nel canto XVII dell'*Inferno* (verso 18). Aracne, una tessitrice della Lidia, orgogliosa per la sua abilità, osò sfidare Minerva, e, vinta, fu trasformata in ragno.

46. O Roboamo, davvero (*già*) qui la tua figura (*segno*) non sembra più minacciare; ma un carro la trasporta (*nel porta*) piena di spavento, senza che alcuno la insegua (*il cacci*).

Roboamo fu uno dei figli di Salomone e suo successore; con la sua prepotenza e la sua severità provocò la rivolta del popolo, che lo costrinse ad abbandonare Gerusalemme (*I Re* XII, 1-18).

49. Il pavimento di marmo (*duro*) mostrava ancora come Almeone fece sembrare pagata a caro prezzo (perché pagata con la morte) a sua madre la infausta collana (*sventurato adornamento*).

Almeone uccise la madre Erifile per vendicare l'uccisione del padre Anfiarao. Quest'ultimo, avendo presagito, come indovino, la sua morte durante la guerra di Tebe, si era nascosto, ma Erifile, corrotta col dono di una preziosa collana, svelò il suo nascondiglio e Anfiarao, costretto a prendere parte alla guerra, vi trovò la morte. Il peccato di Erifile non è peccato di vanità, ma di superbia, poiché il monile di cui voleva impadronirsi era di origine divina, essendo stato fabbricato da Vulcano; però esso fu *sventurato*, perché chi lo possedette (Giocasta, Semele, Argia) incontrò sempre una fine infausta.

52. Mostrava come i figli si gettarono su Sennacherib all'interno del tempio, e come lo abbandonarono lì morto.

Sennacherib, re degli Assiri, mosse guerra agli Ebrei, oltraggiandone il re Ezechia; per punizione il suo esercito venne distrutto e Sennacherib, ritornato a Ninive, fu ucciso dai suoi figli durante una funzione religiosa (*II Re* XVIII, 13-37; XIX, 1-37; *Isaia* XXXVI; XXXVII, 1-38).

55. Mostrava la strage dell'esercito (*ruina*) e il crudele scempio del cadavere di Ciro che fece Tamiri, quando gli

Da "De claris mulieribus" di Giovanni Boccaccio: la rappresentazione del mito di Niobe, Aracne, Tamiri.
Min. francese - inizio del sec. XV - (Londra, British Museum - Ms. Royal 20 C.V. - f. 26 r; f. 30 v; f. 78 v)

disse: « Fosti assetato (*sitisti*) di sangue, ed io ti sazio di sangue».

Tamiri, regina degli Sciti, dichiarò guerra a Ciro, re di Persia, poiché le aveva ucciso il figlio che aveva fatto prigioniero. Sconfitti i Persiani e impadronitasi del re, Tamiri lo fece decapitare e ne gettò la testa in un otre pieno di sangue umano (Orosio - *Adversus Paganos* II, 7, 6).

58. Mostrava come gli Assiri fuggirono sconfitti (*in rotta si fuggiro*), dopo la morte di Oloferne, e (mostrava) anche i resti dello scempio fatto (*reliquie del martiro*: cioè il cadavere decapitato di Oloferne).

Oloferne, a capo dell'esercito assiro, assediava Betulia, città della Giudea, allorché venne ucciso da una donna del luogo, Giuditta; dopo tale fatto il suo esercito si ritirò in fuga disordinata (*Giuditta* VII, 1-3; VIII-XV).

61. Vedevo Troia ridotta in cenere e in rovine (*caverne*): o rocca di Ilio (*Iliòn*), come ti presentava distrutta

Da "Fleur des Histoires" di Jean Mansel: la caduta di Troia. Min. francese del Nord - sec. XV - (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 9231 - f. 116 r)

40 O Saùl, come su la propria spada
quivi parevi morto in Gelboè,
che poi non sentì pioggia né rugiada!

43 O folle Aragne, sì vedea io te
già mezza ragna, trista in su li stracci
dell'opera che mal per te si fe'.

46 O Roboam, già non par che minacci
quivi 'l tuo segno; ma pien di spavento
nel porta un carro, sanza ch'altri il cacci.

49 Mostrava ancor lo duro pavimento
come Almeon a sua madre fe' caro
parer lo sventurato adornamento.

52 Mostrava come i figli si gettaro
sovra Sennacherib dentro dal tempio,
e come morto lui quivi lasciaro.

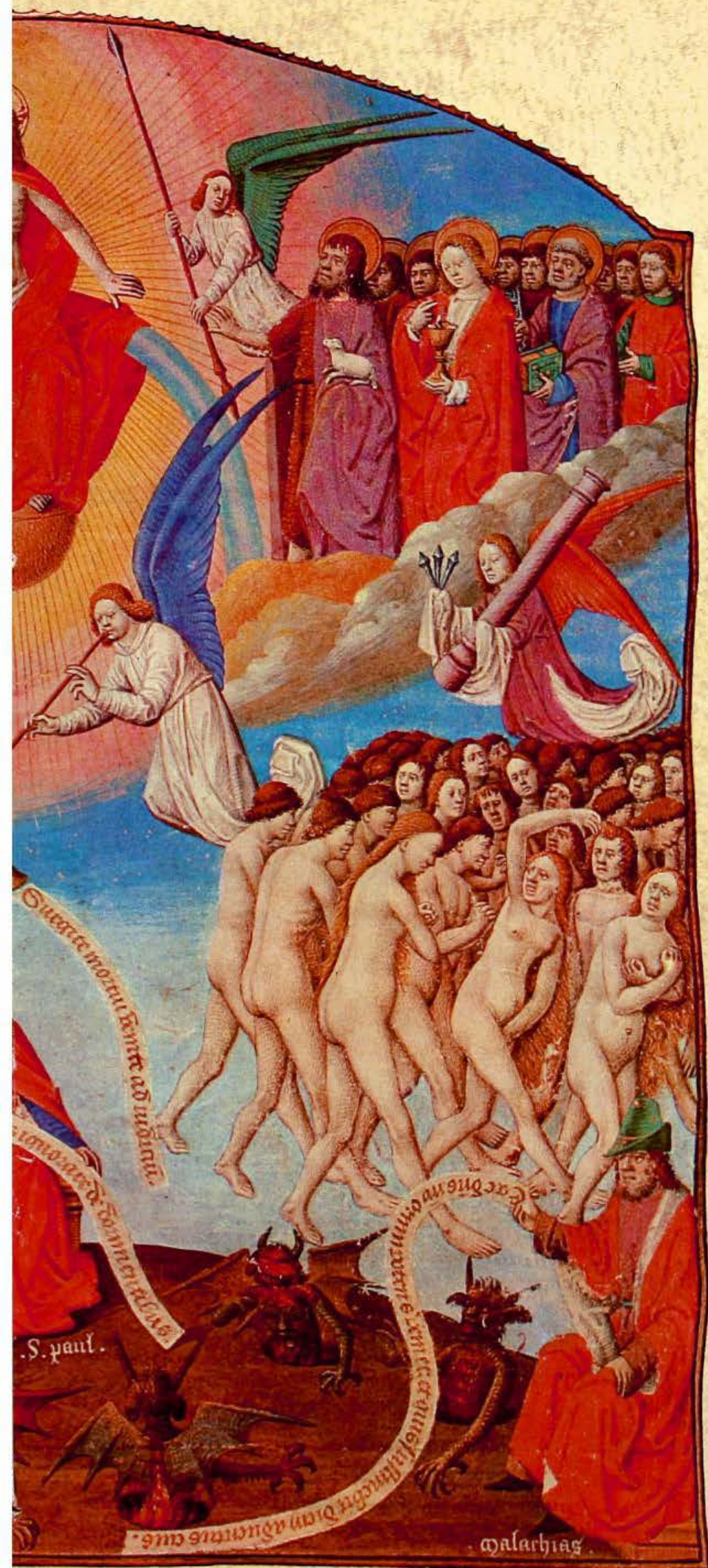
55 Mostrava la ruina e 'l crudo scempio
che fe' Tamiri, quando disse a Ciro:
«Sangue sitisti, e io di sangue t'empio».

58 Mostrava come in rotta si fuggiro
li Assiri, poi che fu morto Oloferne,
e anche le reliquie del martiro.

61 Vedea Troia in cenere e in caverne:
o Ilión, come te basso e vile
mostrava il segno che lì si discerne!

(*basso*) e degna di derisione (*vile*) la raffigurazione (*segno*) che li si vedeva!

Come ultimo esempio di superbia punita, Dante ricorda la distruzione di Troia e dei suoi orgogliosi cittadini, ripetendo un giudizio che era stato dato da Virgilio (*Eneide* III, 2-3).
Gli esempi di superbia punita sono tredici, uno per terzina, con un'alternanza quasi perfetta di esempi biblici e classici, poiché ogni momento della storia, senza distinzione fra mito e realtà, si offre come utile esempio. L'organizzazione dell'insieme è grandiosa e la corrispondenza dei particolari precisa, secondo un tipo di cultura e un gusto d'arte, resistenti al giudizio estetico moderno, ma caratteristici del Medioevo, per il quale la ricerca di struttura era espressione di una suprema chiarezza mentale e la poesia si qualificava come "invenzione elaborata secondo retorica e musica" (*De Vulgari Eloquentia* II, VI, 2), cioè manifestazione di un gusto dell'"ornato".
L'ordinamento strutturale e sintattico di questa parte divide le terzine in tre gruppi di quattro terzine ciascuno: quelle del primo gruppo iniziano con *vedea*, quelle del secondo con o seguita (tranne che nel terzo esempio) da un nome proprio, quelle del terzo con *mostrava*, finché la terzina 61-63 ripete le tre formule all'inizio dei suoi versi. Si forma in tal modo un acrostico (gli acrostici sono comunissimi nella poesia medievale e ne avremo altri esempi nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*): VOM, cioè UOM (poiché la V corrisponde alla U secondo la grafia del tempo), essendo l'uomo in questo momento sigla e sintesi di folle superbia. A questi tre gruppi di terzine corrisponderebbero, secondo il Parodi, tre categorie di superbi: i colpevoli contro la divinità, i colpevoli contro se stessi, i colpevoli contro il prossimo: i primi puniti da Dio, i secondi dal loro rimorso, i terzi dai loro nemici, mentre la terzina finale dedicata a Troia riassumerebbe quelle tre classi di peccato. Secondo il Medin, il Barbi-Casini e il Porena, gli esempi sarebbero dodici (essendo unico quello di Briareo e dei giganti), sei biblici e sei mitici. Il Marzot ritiene invece che le immagini siano allineate in due serie - una ebraica e una pagana - ai lati della via e abbinate secondo la linea orizzontale e verticale: così nei primi quattro specchi, a sinistra e a destra, ci sarebbero gli attentatori della sovranità divina (Lucifero e Nembrot, Bria-

reo e i giganti); nei secondi i denigratori della legge civile e degli dei (Saul e Roboamo, Niobe e Aracne); nel terzo quelli che fecero violenza agli altri per cupidigia (Sennacherib e Oloferne, Erifile e Ciro). Per il Vallone i gruppi sono quattro: Lucifero, Nembrot e Saul sono i superbi contro la divinità; Roboamo, Sennacherib e Oloferne i superbi contro i simili, gli uni e gli altri tratti dalla Bibbia; Briareo con i giganti, Niobe e Aracne i superbi contro la divinità; Almeone, Tamiri e Troia i superbi contro i simili, gli uni e gli altri tratti dai miti.

64. Quale pittore (*di pennel... maestro*) o quale disegnatore (*maestro... di stile*) ci fu mai che sapesse ritrarre l'aspetto e i contorni (*l'ombre e' tratti*) delle figure, che in quelle immagin (*ch'ivi*) desterebbero l'ammirazione (*mirar farieno*) anche dell'intenditore più raffinato (*uno ingegno sottile*)?

67. I morti apparivano veramente morti e i vivi veramente vivi: colui che vide realmente quei fatti (*chi vide il vero*) non vide meglio (*mei*) di me tutto quanto io calcai con i miei piedi (*quant'io calcai*), finché procedetti a capo chino (*fin che chinato givi*).

L'acrostico costringe l'ispirazione del Poeta entro il breve spazio di una terzina, ma in ciascuna ricorre il motivo che la lega alle altre e all'impostazione del canto: la realtà del bene che vince il male e della giustizia che si oppone alla violenza. "Quello che qui domina è la solitudine, la devastazione, il silenzio. I protagonisti sono dei vinti. Il loro potere è un segno del passato. Il loro presente è una rovina. Ma non urlano, non s'innalzano pieni d'ira e d'orgoglio. Giacciono umiliati, scoperti in ogni loro errore, tremendamente soli con il loro destino" (Vallone), ma sottoposti ad un diverso giudizio da parte di Dante, che flagella con forza epica i quadri della prima e della terza serie, perché la colpa dei protagonisti si è ripercossa, con tracce dolorose e fatali, sulla storia e sulla natura, mentre il suo sguardo si ferma più compas-

Purgatorio XII, 112-114

"De Civitate Dei" di Sant'Agostino. Min. attribuita al "Maestro François" - sec. XV - (Parigi, Biblioteca di Sainte-Geneviève - Ms. 246 - f. 71 v)

Purgatorio XII, 88-90
Particolare da: "Madonna Rucellai" di Duccio di Boninsegna. (Firenze, Galleria degli Uffizi)

64 Qual di pennel fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombre e' tratti ch' ivi
mirar farìeno uno ingegno sottile?

67 Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant' io calcai, fin che chinato givi.

70 Or superbite, e via col viso altero,
figliuoli d' Eva, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero!

73 Più era già per noi del monte volto
e del cammin del sole assai più speso
che non stimava l'animo non sciolto,

76 quando colui che sempre innanzi atteso
andava, cominciò: «Drizza la testa;
non è più tempo di gir sì sospeso.

79 Vedi colà un angel che s'appresta
per venir verso noi; vedi che torna
dal servigio del dì l'ancella sesta.

82 Di reverenza il viso e li atti adorna,
sì che i diletti lo 'nviarci in suso;
pensa che questo dì mai non raggiorna!»

85 Io era ben del suo ammonir uso
pur di non perder tempo, sì che 'n quella
matera non potea parlarmi chiuso.

88 A noi venìa la creatura bella,
bianco vestita e nella faccia quale
par tremolando mattutina stella.

sionevole, o almeno, meno ferocemente irridente, su quelli della serie mediana, dove la creatura umana è più sventurata che colpevole, traviata dalla debolezza e dall'ambizione, più che dalla deliberata coscienza di compiere il male.
Tutti i quadri, tuttavia, sono di una grandissima evidenza figurativa, perché vengono dalla fantasia del Poeta fissati nel momento culminante del dramma. Lucifero è visto *folgoreggiando scender*, i giganti con le membra *sparte*, Nembrot *smarrito*, Niobe con *occhi dolenti*, Saul *su la propria spada*, Aracne *trista*, Roboamo *pien di spavento*, Troia *in cenere* e *in caverne*.

70. Ora insuperbitevi (*superbite*), e continuate pure a camminare a testa alta (*via col viso altero*), o figli d'Eva, e cercate di non meditare (*non chinate il volto*) in modo da vedere la strada sbagliata che seguite (*mal sentero*)!

73. Avevamo già percorso (*era già per noi... volto*) una parte del monte e avevamo speso una parte di tempo (*cammin del sole*) più grandi di quanto pensasse il mio animo intento (*non sciolto*) (ad osservare i bassorilievi),

76. quando Virgilio che procedeva attento (*atteso*) a guardare sempre davanti a sé, disse: « Solleva il capo; non bisogna più (*non è più tempo*) camminare (*gir*) così assorto (*sospeso*).

79. Osserva da quella parte un angelo che si accinge a venire verso di noi; vedi che l'ora sesta (*l'ancella sesta*) se ne torna dopo aver prestato il suo servizio al giorno (*torna dal servigio del dì*).

La mitologia classica personificava le ore, presentandole come ancelle al servizio del carro del sole (Ovidio - *Metamorfosi* II, versi 118 sgg.). Dante con l'espressione dei versi 80-81 vuole indicare che è già trascorso il mezzogiorno e che si è fermato nella prima cornice circa due ore.

82. Prepara (*adorna*) il tuo volto e il tuo atteggiamento a un sentimento di riverenza, in modo che all'angelo (*i*: a lui) piaccia (*diletti*) permetterci di salire (*lo 'nviarci in suso*); pensa che questo tempo non tornerà più (*questo dì mai non raggiorna*)! »

85. Io ero talmente abituato (*uso*) ai suoi continui (*pur*) ammonimenti (*ammonir*) intorno alla necessità di non perdere il tempo, che su questo argomento (*matera*) non mi poteva più parlare in modo oscuro (*chiuso*).

88. Veniva verso di noi la bella creatura, vestita di bianco e (così splendente) nel volto come appare scintillando (*par tremolando*) la stella del mattino (Venere).

91. Aperse le braccia, e poi aperse le ali: disse: « Venite: qui vicino ci sono i gradini della scala (*i gradi*), e ormai si può salire facilmente (dopo aver eliminato il peccato della superbia) ».

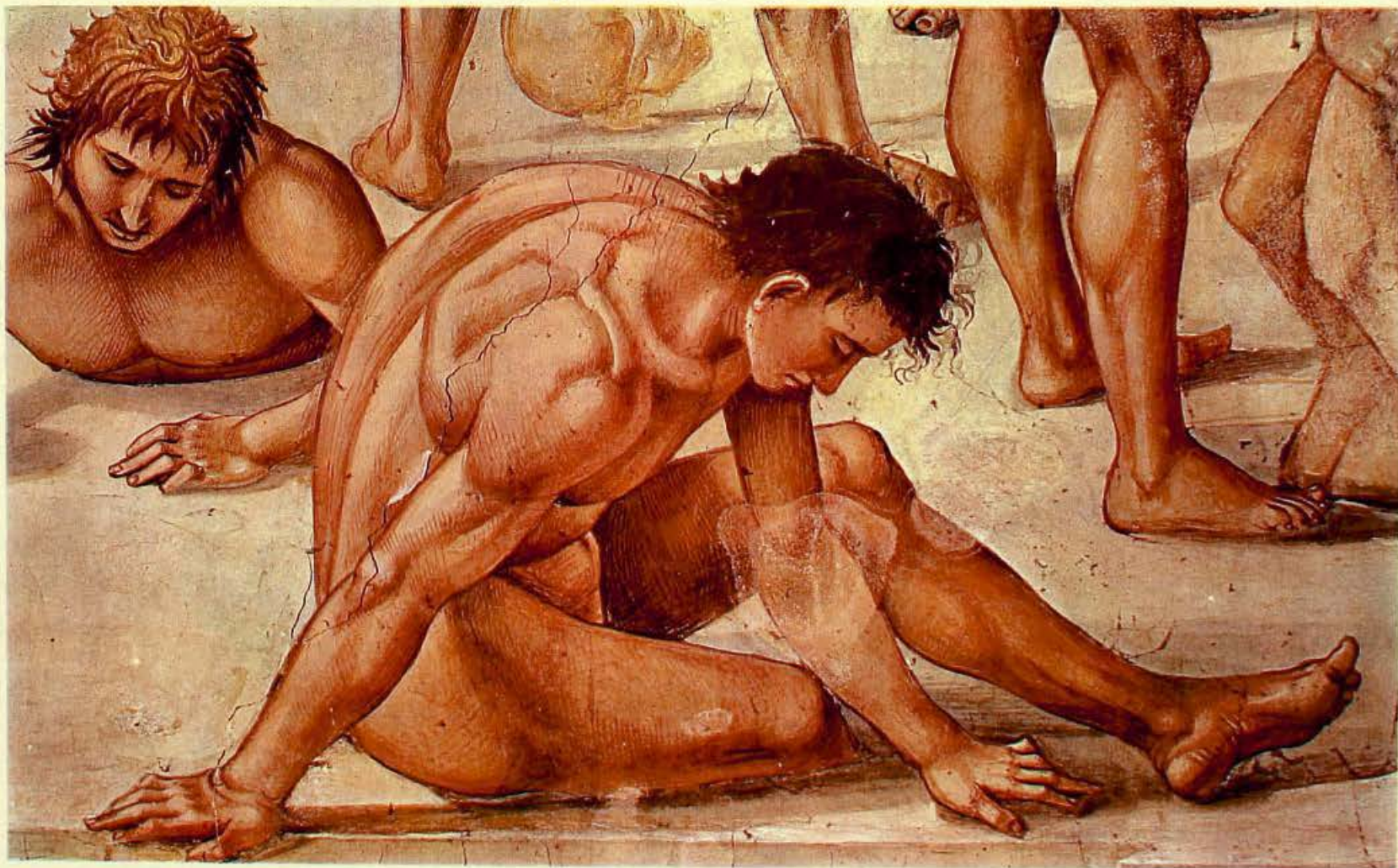
La voce pacata di Virgilio orienta l'animo di Dante, che pareva essersi fermato alla dura apostrofe contro i superbi del mondo, ad una nuova disposizione, psicologica e stilistica, che si conclude con un richiamo solenne all'importanza dell'ora: *pensa che questo di mai non raggiorna*! L'apparizione dell'angelo nella pienezza del fulgore del giorno consacra l'istante più solenne del cammino di Dante nel purgatorio, perché viene liberato dal primo peccato, che è anche la fonte di tutti gli altri, e coincide con il momento più alato del canto, "ove il riso delle poche cose che formano l'angelo - un candore di veste, un moto di braccia a tempo con un moto d'ale; un volto che il Poeta non può descrivere, e rimanda al puro tremolio di stella mattutina - avvolge l'animo di Dante nel mistero gaudioso del *Paradiso*. Non c'è nulla di veramente descritto, poiché ogni tratto che passa per gli occhi è musicalmente fuso nell'idea di bellezza; e quel movimento modulato rivela, da una lontananza profonda, l'idea della

91 Le braccia aperse, e indi aperse l'ale:
disse: «Venite: qui son presso i gradi,
e agevolmente omai si sale».

94 A questo invito vegnon molto radi:
o gente umana, per volar su nata,
perché a poco vento così cadi?

97 Menocci ove la roccia era tagliata:
quivi mi batté l'ali per la fronte;
poi mi promise sicura l'andata.

100 Come a man destra, per salire al monte
dove siede la chiesa che soggioga
la ben guidata sopra Rubaconte,

103 si rompe del montar l'ardita foga
per le scalee che si fero ad etade
ch'era sicuro il quaderno e la doga;

Purgatorio XII, 95
"Risurrezione della Carne" di Luca Signorelli (c. 1450-1523) - (particolari). (Orvieto, Cattedrale - Cappella di San Brizio)

bontà paterna che accoglie il cuore pentito" (Marzot).

94. Pochissime anime (*molto radi*) rispondono a questo invito: o uomini, creati per volare in alto, perché vi abbattete (*cadi*) così anche davanti a poche tentazioni (a *poco vento*)?

97. Ci condusse dove la roccia presentava un passaggio: qui batté con le ali la mia fronte; poi mi promise che il cammino (*andata*) sarebbe stato libero da impedimenti (*sicura*).

Con il suo gesto l'angelo cancella dalla fronte di Dante il primo dei sette P che gli erano stati impressi alla porta del purgatorio: scompare così il primo peccato, quello della superbia (base e fonte di tutti gli altri), e di ciò Dante si accorgerà durante la salita al secondo girone (versi 116 sgg.).

100. Come dalla parte destra, per salire al monte dove si trova la chiesa che domina (*soggioga*) Firenze (*la ben guidata*: detto in senso ironico) dalla parte del ponte di Rubaconte,

103. l'ardito slancio della salita (*del montar l'ardita foga*) viene interrotto (*si rompe*) per mezzo di una scalinata che si fece (*fero*) in un tempo (*ad etàde*) in cui i registri pubblici (*quaderno*) e le pubbliche misure di capacità (*doga*) non venivano falsificati (era *sicuro*).

La ripidità della scala tagliata nella roccia ricorda a Dante quella della scalinata che da Firenze portava alla chiesa di San Miniaro al Monte dalla parte del ponte di Rubaconte, chiamato poi ponte delle Grazie, il quale doveva il suo primo nome al fatto che la sua costruzione era stata iniziata nel 1237 sotto il podestà Rubaconte di Mondello. Riaffiora nel cuore di Dante un motivo polemico contro la sua città, alla quale ha già diretto l'espressione ironica *la ben guidata*, e contro la sua corruzione, di cui ricorda due episodi. Del primo fu protagonista Nicola Acciaioli, priore nel bimestre 15 agosto-15 ottobre 1299, il quale fece scomparire in quel periodo alcuni atti o *quaderni* giudiziari dai documenti di un processo a carico del podestà Monfiorito da Padova (cfr. Compagni - *Cronaca* I, 19).
Nel secondo fatto, avvenuto nel 1283, un certo Donato dei Chiaramontesi, incaricato della vendita del sale alla cittadinanza, riceveva il sale secondo misure regolari di staio, e lo metteva in commercio dopo aver tolto per ogni staio una *doga*, facendo quindi diventare più piccola la misura, per rivendere la parte restante per conto proprio. Alla fine venne scoperto e condannato.

106 così s'allenta la ripa che cade
quivi ben ratta dall'altro girone;
ma quinci e quindi l'alta pietra rade.

109 Noi volgendo ivi le nostre persone,
«*Beati pauperes spiritu!*» voci
cantaron sì, che nol diria sermone.

112 Ahi quanto son diverse quelle foci
dall'infernali! ché quivi per canti
s'entra, e là giù per lamenti feroci.

115 Già montavam su per li scaglion santi,
ed esser mi parea troppo più leve
che per lo pian non mi parea davanti.

106. allo stesso modo diventa più agevole (*s'allenta*) il pendio che qui scende ripidissimo (*ben ratta*) dal girone superiore (*altro*); ma (la scala è così stretta che) dall'una e dall'altra parte (*quinci e quindi*) l'alta parete rocciosa sfiora (*rade*) (chi sale).

109. Mentre noi ci volgevamo verso quella scala (*ivi*), una voce cantò « Beati i poveri in spirito! » con tale dolcezza (*sì*), che non si potrebbe esprimerla con nessuna parola umana (*sermone*).

Le parole e il gesto dell'angelo, accompagnati dal dolente commento di Dante (versi 94-96), hanno compiuto uno dei tanti riti liturgici del *Purgatorio*, il rito dell'assoluzione, dopo l'*impositio* (imposizione) dell'angelo portiere e l'*executio* (esecuzione) espiatoria, ma la conclusione è in quella voce misteriosa che sorge improvvisa, e, all'epilogo della narrazione, si staglia vigorosamente nell'atmosfera trepidante delle anime e là rimane a lungo, oggetto di riflessione, iniziando il canto delle beatitudini che accompagnerà Dante verso il mondo delle anime sante. La prima delle beatitudini evangeliche (*Matteo* V, 3) deve essere intesa come esortazione all'umiltà e al disprezzo dei beni terreni. Poiché in tutti gli altri gironi sarà sempre un angelo a canta-

re le beatitudini, non c'è motivo per pensare che qui cantino i penitenti o più angeli: *voci* è solo "un plurale meramente stilistico" (D'Ovidio).

112. Ah quanto sono diverse queste entrate (*foci*) da quelle infernali! perché in queste (*quivi*) si procede accompa-

Dante e Virgilio nel girone dei superbi.
Min. napoletana - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 79 r)

Dante e Virgilio con l'angelo dell'umiltà.
(Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 80 v)

118 Ond'io: «Maestro, dì, qual cosa greve
levata s'è da me, che nulla quasi
per me fatica, andando, si riceve?»

121 Rispuose: «Quando i P che son rimasi
ancor nel volto tuo presso che stinti,
saranno come l'un del tutto rasi,

124 fier li tuoi piè dal buon voler sì vinti,
che non pur non fatica sentiranno,
ma fia diletto loro esser sospinti».

127 Allor fec'io come color che vanno
con cosa in capo non da lor saputa,
se non che cenni altrui sospecciar fanno;

gnati da canti, e in quelle (*là giù*) da gemiti di dolore e di ira.

115. Già noi stavamo salendo lungo i santi gradini, e mi pareva di essere molto più leggiero (*più leve*) di quanto non mi sembrava (di esserlo) prima (*davanti*) nella parte piana del girone.

118. Per questo dissi: « Maestro, spiegami (*dì*), quale peso (*cosa greve*) mi è stato tolto, che quasi non avverto alcuna fatica (*nulla quasi per me fatica... si riceve*), mentre procedo? »

121. Rispose: « Quando i P che sono rimasti ancora sulla tua fronte, anche se quasi svaniti (*presso che stinti*), saranno completamente cancellati (*rasi*) come (lo è stato) il primo (*come l'un*),

124. i tuoi piedi saranno (*fier*) così guidati (*vinti*) dalla tua buona volontà, che non solo non (*non pur non*) sentiranno più fatica, ma sarà per loro una gioia (*fia diletto loro*) essere spinti a salire ».

127. Allora mi comportai come coloro che camminano portando in testa qualcosa senza saperlo, finché (*se non che*) i gesti degli altri (*cenni altrui*) li mettono in sospetto (*sospecciar fanno*);

Gli episodi finali del canto XII in un disegno di Sandro Botticelli.
A. 1480 circa - 1490. (Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)

130 per che la mano ad accertar s'aiuta,
e cerca e truova e quello officio adempie
che non si può fornir per la veduta:

133 e con le dita della destra scempie
trovai pur sei le lettere che 'ncise
quel dalle chiavi a me sovra le tempie:

136 a che guardando il mio duca sorrise.

130. per cui la mano si sforza (*s'aiuta*) di accertarlo, e cerca e trova e compie la funzione (*officio*) che non si può esercitare (*fornir*) con la vista;

133. e con le dita della mano destra allargate (*scempie*) costatai che erano solo sei (*pur sei*) i segni che l'angelo portiere (*quel dalle chiavi*) mi aveva inciso sulla fronte:

Chiude il canto un particolare realistico, un quadretto di sorridente mimica, nel quale si dissolve la tensione via via accumulatasi nella drammatica raffigurazione della superbia: non momento inutile, ma elemento strutturalmente importante, perché riporta il lettore, con un frammento umano e familiare, alla disposizione serena e pacata del *Purgatorio*. Ci piace osservare Dante che, ancora incredulo dell'azione della Grazia in lui, ne va cercando il segno visibile e Virgilio sorride di quest'ultima debolezza, e sorride anche il lettore nel trovare il Poeta pronto a mettere in rilievo la propria comica ingenuità.

136. Virgilio sorrise vedendo il mio gesto.

Purgatorio, Canto XIII

Nel secondo girone, dove sono punite le anime degli invidiosi, i due pellegrini odono gridare, da voci misteriose che attraversano l'aria, tre esempi di carità: il miracolo di Cristo alle nozze di Cana, l'amicizia profonda che legava due famosi eroi greci, Oreste e Pilade, il comando evangelico all'amore fraterno. I penitenti, addossati a una nuda parete e coperti da ruvidi manti, si sorreggono gli uni alle spalle degli altri: i loro occhi appaiono chiusi, cuciti da un filo di ferro che impedisce loro di scorgere la luce del ciel. *Dante, che teme di mostrarsi scortese passando dinanzi alle anime senza rivelare la sua presenza, chiede se in mezzo a loro c'è qualche italiano: ma, risponde una voce, ogni uomo ha una sola patria, che è quella celeste. Dante avanza verso l'ombra che ha parlato per conoscerne il nome o il luogo di nascita; appare così la figura della nobildonna senese Sapìa, la quale confessa il suo peccato di invidia, che la portò a gioire più del male altrui che del proprio bene personale, spingendola a chiedere a Dio anche la rovina della sua patria. Alla fine della vita si convertì, ma solo le preghiere di un umile venditore di pettini della sua città le evitarono una lunga sosta nell'antipurgatorio. Durante il colloquio con Sapìa, che non rinuncia a colpire, anche nell'al di là, con dura ironia i suoi concittadini, il Poeta riconosce che il suo animo è occupato non tanto dal peccato di invidia, quanto da quello della superbia, che egli sconterà sotto il peso dei macigni del primo girone.*

INTRODUZIONE CRITICA

I due canti dedicati agli invidiosi si configurano in strutture esteriormente differenti - presentandosi il XIII diviso nella parte dedicata alla descrizione della pena e in quella dominata dalla singolare figura di Sapìa e il XIV accentrato intorno al personaggio di Guido del Duca, impegnato nella dura requisitoria contro la degenerazione morale del tempo - ma sostanzialmente dipendenti: nell'ambientazione esteriore, dove la natura povera ed opaca sembra vivificata dal misterioso trasvolare delle voci e la smarrita desolazione che percorre il gruppo dei penitenti ciechi crea, tranne che nell'episodio di Sapìa, un penoso disorientamento nell'animo di Dante, e nella forte motivazione politico-morale, che colpisce nel peccato dell'invidia una delle cause fondamentali della corruzione civile. Tuttavia il XIII non è costruito con lo stretto nesso logico e l'intensa concatenazione degli stati spirituali che caratterizzeranno il canto seguente, essendo avvertibile, nonostante il parere contrario del Momigliano, una certa frattura fra il tono tenue e malinconco dei versi 1 - 93, che nulla perde del suo pacato distendersi per l'intervento di forti punte realistiche (versi 37-39 e 70-72), e quello sbalzato con linee decise e rilevanti per dare volto al personaggio di Sapìa, come se la moltitudine delle anime espianti le facesse da bassorilievo. Si opera un brusco stacco, senza che il lettore sia preparato, fra il pietoso protendersi di Dante verso le anime così duramente punite e il linguaggio aspro e tagliente che apre e chiude il discorso di Sapìa, cosicché di fronte all'evidenza di questa figura di donna non ancora domata nel suo peccato di invidia e nel suo carattere bilioso, non solo passa in secondo piano il gruppo di coloro ai quali *un fil di ferro i cigli fora e cuce*, ma si spegne anche quel sentimento di pietà al quale il Poeta aveva fatto appello (versi 52-54). "Se ci ricordiamo di un altro canto, il V del *Purgatorio*, non possiamo non rilevare che colà la pietà che comincia a sentirsi per quelle anime di uccisi - Jacopo del Cassero, Bonconte da Montefeltro - continua a sentirsi, e più profonda, per Pia dei Tolomei, così triste e rassegnata, così soave e riserbata: anch'essa senese, ma quanto diversa da Sapìa! Mentre di quella, alla fine del canto, ci resta ancora l'eco di quella voce soave e dolente, in cui sembra esalare la pietà di tutto quel canto ch'è la dolorosa rassegna di tante vite miseramente uccise, di quest'altra senese, Sapìa, ci resta invece l'eco stridula di un carattere riottoso e invidioso, che non ci tien desto quel senso di pietà che avevamo provato per quella folla di ciechi prima descritta: anzi lo distrugge e lo cancella." (Biondolillo)

La critica ha accentuato questa mancanza di unità rigorosa, preferendo prendere in esame, del canto XIII, la figura di Sapìa, in omaggio al criterio esegetico che accentra l'interesse sul personaggio protagonista del canto, scarsamente lumeggiando quello che, ad una prima lettura, potrebbe apparire come elemento di sfondo, o, tutt'al più, come valido accompagnamento della vicenda principale. Invece, in questo caso, è interessante sottolineare il meditato procedimento narrativo, attraverso il quale è più facilmente percepibile la compiuta capacità di delineare la complessa psicologia di Sapìa, la quale con l'impeto ed il rilievo crescenti delle sue parole rompe l'uniformità spirituale dei suoi compagni di pena, vela per un istante il livido grigiore del secondo girone per riportarci all'animata vita senese del tempo, dimentica l'orrore della pena per riprendere il peccaminoso atteggiamento di un passato non ancora lontano, scuote da sé le lagrime *che per l'orribile costura premevan sì, che bagnavan le gote*, ritornando all'antico carattere, scontroso, invidioso, sarcastico, combattivo, in quel voluto gioco - sul quale poggia la varietà poetica e strutturale di tanta parte del *Purgatorio* - che accosta stati d'animo diversi, gli uni ancora legati all'esperienza umana del penitente, gli altri solo ora suggeriti dal vitale accostamento alle realtà sovrannaturali. Mai una vita è stata così nettamente delineata e lucidamente rivissuta, quasi la cecità alla quale Sapìa è costretta avesse concentrato ogni sua forza spirituale in una tensione interiore che le permetta di ripercorrere *l'arco* dei suoi anni con la stessa precisione assoluta con la quale lo sguardo del Poeta si è prima disteso sulla lunga fila delle *ombre con manti al color della pietra non diversi... di vil ciliccio... coperti*, dove *l'un sofferìa l'altro con la spalla*, con la stessa tragica lentezza con la quale egli ha osservato il *fil di ferro* che *i cigli fora e cuce* e *l'orribile costura*.

La veemenza del carattere di Sapìa è poeticamente realizzata e rilevata dall'opposizione con l'anonima schiera compenetrata alla roccia, dove ogni persona fisica appare annullata. La voce di Sapìa, la prima e la più pronta a rispondere alla richiesta di Dante, rivela, pur nel rifiuto di applicare al mondo della penitenza le categorie puramente umane, una forza repressa che aspetta solo un'occasione propizia per manifestarsi, per riprendere, con una mordacità dettata non solo dal suo temperamento, ma anche da una superiore visione degli uomini, da una coscienza più elevata, acquistata dopo la salvezza, un'analisi che dentro di sé non ha mai interrotta, perché - ed è uno dei motivi che rendono singolarmente indimenticabile quell'*ombra* che *lo mento a guisa d'orbo in su levava* - lo spirito di Sapìa si mostra curioso indagatore di ogni moto della sua anima, attento giudice di ogni suo atteggiamento, capace di un'autocondanna che rischia di annullare la sua personalità nel satirico accostamento alla figura del merlo.

Canto XIII

Dante e Virgilio nel girone degli invidiosi.
Min. napoletana - a. 1360 circa - (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 81 v)

1 Noi eravamo al sommo della scala,
dove secondamente si risega
lo monte che, salendo, altrui dismala:

4 ivi così una cornice lega
dintorno il poggio, come la primaia;
se non che l'arco suo più tosto piega.

7 Ombra non li è né segno che si paia;
parsi la ripa e parsi la via schietta
col livido color della petraia.

10 «Se qui per dimandar gente s'aspetta»
ragionava il poeta, «io temo forse
che troppo avrà d'indugio nostra eletta».

1. Eravamo giunti al termine della scala (che porta al secondo girone), dove viene tagliato (*si risega*) per la seconda volta (*secondamente*) il monte che purifica dal male chi lo ascende (*lo monte che, salendo, altrui dismala*):

4. lì una (seconda) cornice cinge (*lega*) tutt'intorno il monte, così come la prima (*primaia*); salvo che (*se non che*) la sua curvatura (poiché la montagna si restringe man mano verso l'alto) è più stretta (*più tosto piega*).

7. Qui (*li*) non appaiono anime (*ombra*) né figurazioni scolpite (*segno*); si mostrano la parete (*ripa*) e il piano nudo e liscio (*via schietta*) col colore livido della pietra (*petraia*).

Il sorriso di Virgilio, con cui si era chiuso il canto XII, pare continuare durante il percorso dal primo al secondo girone, assecondando la raggiunta serenità del suo discepolo (canto XII, versi 115-120), mentre lo sguardo si distende tranquillo sulla *cornice* che *lega dintorno il poggio*: è un inizio lento e solenne, con un calcolato richiamo all'apertura del canto precedente, che doveva anticipare anch'essa il senso di misteriosi eventi. In un secondo tempo, poiché *ombra non li è né segno che si paia*, nei poeti ritorna il tremore della solitudine che avevamo avvertito nel *lito diserto*, e i loro occhi, abituati al bianco fulgore del marmo della cornice precedente e al movimento, per quanto lento, dei superbi, vengono quasi legati al *livido color della petraia*, che grava ossessionante su un paesaggio rozzo, uniforme, desolato, che si oppone con il suo squallore allo stato d'animo gioioso dei due pellegrini. Il Poeta, in queste tre terzine, ha già tradotto l'atmosfera spirituale e poetica del canto, che si definirà in una concreta individuazione di particolari - nella descrizione della natura, nella ricerca delle similitudini, nella raffigurazione degli invidiosi, nel ricordo di avvenimenti storico-politici - e in uno scoperto desiderio di trascendere quegli umani particolari: un gioco dialettico di due momenti in una sapiente alternanza, che continuerà anche nell'unico personaggio del canto, in Sapìa, rendendolo "uno dei più complessi e delicati impasti di ritratto della *Divina Commedia*" (Momigliano).

10. «Se qui aspettiamo le anime per chiedere informazioni (*per dimandar*)» osservava Virgilio, «io temo che forse la nostra scelta della via (*nostra eletta*) tarderà troppo.»

L'umiltà profonda con la quale Dante guarda al mondo creato e la tenerezza inesausta con la quale in sé accoglie la bellezza della natura, trovano l'immediato antecedente nella spiritualità francescana, mentre la pittura del tempo coordina e armonizza la fresca e vigorosa forza sorgiva di questo nuovo sentimento della realtà.

13. Poi rivolse (*porse*) intento (*fisamente*) lo sguardo verso il sole; (per volgersi a destra dove si trovava il sole, essendo già passato mezzogiorno) fece perno sul suo fianco destro (*fece del destro lato a muover centro*), e fece girare (*torse*) il fianco sinistro.

16. «O dolce luce nella quale fidando io procedo (*entro*) nella nuova strada, guidaci (*tu ne conduci*)» diceva Virgilio «come è necessario (*si vuol*) guidare in questo girone (*quinc'entro*).

19. Tu riscaldi il mondo, tu risplendi sopra di esso: se un altro motivo non spinge a seguire una via contraria (*in contrario non pronta*), i tuoi raggi devono (*dien*) essere sempre di guida.»

La preghiera che Virgilio innalza al sole è un'invocazione della Grazia divina, secondo molti commentatori antichi, è una preghiera rivolta alla ragione naturale, che è la guida abituale dell'uomo finché non interviene la sovrannaturalità della Grazia, secondo quasi tutti i commentatori moderni. Tuttavia chi legge ricorda con sforzo il sottinteso allegorico, essendo la sua attenzione tutta presa da quell'« inno al sole » trasferito dal mondo pagano a quello cristiano, da quell'immagine vastissima di luce sospesa sopra il mondo che "scalda" e "illumina", la quale, più che ricordare il *dolce color d'oriental zaffiro*, dove l'animo si abbandonava a un puro godimento estetico, è impregnata dello stesso sentimento di profondo amore verso il creato che regge nel *Cantico delle Creature* di San Francesco l'inno di lode al sole: "Laudato sie, mi signore, cum tucte le tue creature spetialmente messor lo frate sole, lo quale iorna, et allumini per lui; et ellu è bellu e radiante cum grande splendore; de te, altissimo, porta significatione".

22. Avevamo già percorso (*eravam noi già iti*) nel girone (*di là*) tanto spazio, quanto nel mondo (*di qua*) si calcola per un miglio (*migliaio*), in breve tempo, grazie al nostro ardente desiderio (*voglia pronta*).

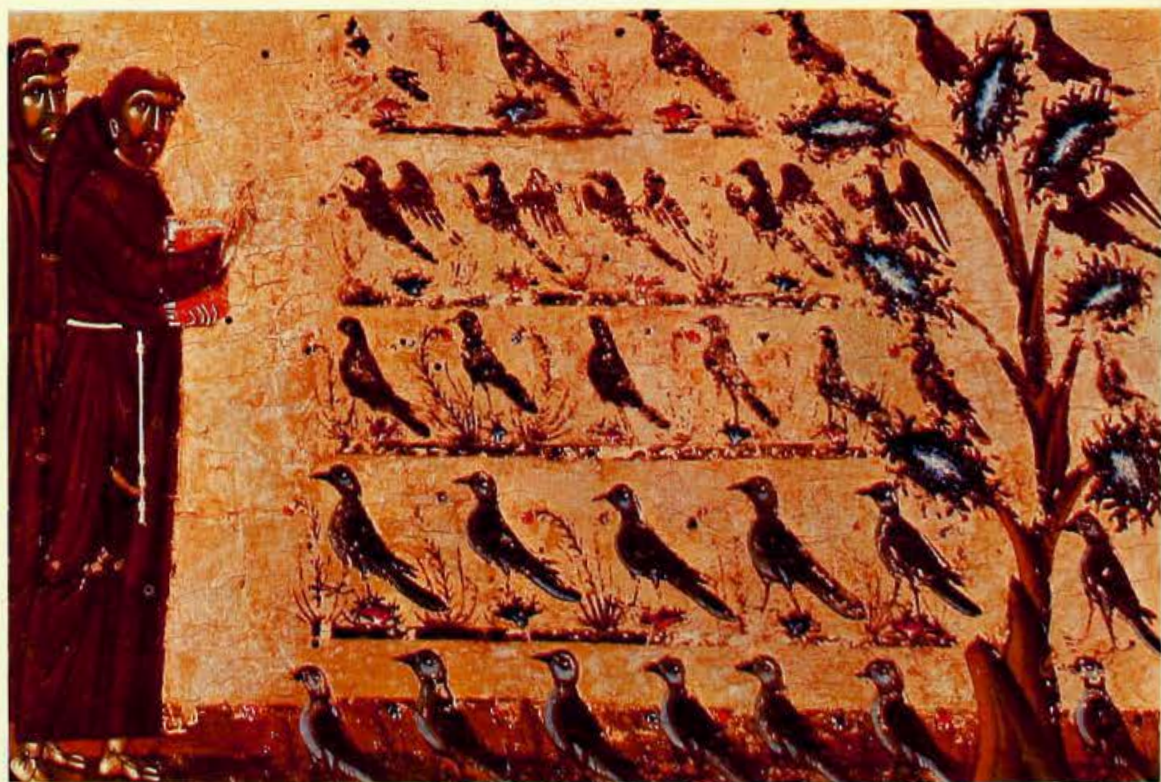
25. quando (e) si sentirono volare verso di noi, ma non si videro, degli spiriti che pronunciavano (*parlando*) cortesi inviti alla carità (*mensa d'amor*).

Il fortissimo sentimento narrativo che costruiva in rilievo e in sviluppo le sculture del primo girone, nulla tralasciando per una loro migliore determinazione, viene sostituito da una tec-

13 Poi fisamente al sole li occhi porse;
fece del destro lato a muover centro,
e la sinistra parte di sé torse.

16 «O dolce lume a cui fidanza i' entro
per lo novo cammin, tu ne conduci»
dicea «come condur si vuol quinc'entro.

19 Tu scaldi il mondo, tu sovr'esso luci:
s'altra ragione in contrario non pronta,
esser dien sempre li tuoi raggi duci».

22 Quanto di qua per un migliaio si conta,
tanto di là eravam noi già iti,
con poco tempo, per la voglia pronta;

Purgatorio XIII, 16-21
Da: "San Francesco e altri santi"
attribuito ad un ignoto maestro fiorentino del sec. XIII:
il Santo predica agli uccelli.
(Firenze, Chiesa di Santa Croce - Cappella Bardi)

"San Francesco predica agli uccelli" attribuito alla scuola di Giotto (particolare della tavola " Le stimmate di San Francesco"). (Parigi, Museo del Louvre).

25 e verso noi volar furon sentiti,
non però visti, spiriti parlando
alla mensa d'amor cortesi inviti.

28 La prima voce che passò volando
«Vinum non habent» altamente disse,
e dietro a noi l'andò reiterando.

31 E prima che del tutto non si udisse
per allungarsi, un'altra «I' sono Oreste»
passò gridando, e anco non s'affisse.

34 «Oh!» diss'io, «padre, che voci son queste?»
E com'io domandai, ecco la terza
dicendo: «Amate da cui male aveste».

nica «di suggerimento», che nel momento stesso in cui accenna al fatto, lo trasforma in un'eco misteriosa, la quale è percepita dai penitenti, chiusi nella loro cecità, proprio grazie alla sua forza suggestiva: la meditazione in loro è più immediata che nei superbi, dove si deve svolgere prima attraverso una via visiva, mentre, osserva il Grabher, queste voci "si prolungano, come in una scia, dalle une alle altre, nell'anima", cosicché "avanti che la prima si sia spenta per il fatto di essersi allontanata..., balza nell'aria la seconda che dilegua anch'essa..., mentre la terza irrompe lasciando a Dante appena il tempo (e *com'io*... ecco...) di rivolgere la brevissima domanda: *padre, che voci son queste?*" Sarà un «crescendo» musicale e spirituale che dall'appello a compiere un dono sale al sacrificio della vita per salvare l'amico, per invitare infine all'eroismo cristiano totale.

28. La prima voce che passò volando pronunciò "in tono alto (*altamente*) «Non hanno vino», e passando oltre noi (*dietro a noi*) continuò a ripetere quelle parole (*l'andò reiterando*).

Nel secondo girone voci misteriose gridano esempi di carità, il primo dei quali si riferisce a un passo del vangelo di San Giovanni (II, 1 - 10), in cui è descritto il primo miracolo di Cristo, alle nozze di Cana, dopo l'amoroso e sollecito intervento della Vergine in favore degli ospiti rimasti senza vino.

31. E prima che non si udisse più per il fatto che si allontanava (*per allungarsi*), un'altra voce passò gridando «Io sono Oreste», e anche questa non si arrestò (*non s'affisse*).

Il secondo esempio ricorda l'amore fraterno che legava Oreste, figlio di Agamennone, a Pilade. Il primo, che voleva vendicare la morte del padre, uccidendone l'assassino Egisto, venne scoperto e arrestato insieme con Pilade. Iniziò fra i due una commovente gara, poiché entrambi gridavano "Io sono Oreste", volendo Pilade sostituirsi all'amico, per evitargli la morte, e opponendosi Oreste al suo sacrificio.

34. «Oh!» dissi, «padre mio, che voci sono queste?» E non appena ebbi fatto questa domanda, ecco la terza voce che diceva: «Amate coloro dai quali avete ricevuto il male».

L'esempio supremo di carità è nel precetto dato da Cristo nel discorso della montagna: "Amate i vostri nemici" (*Matteo* V, 44; *Luca* VI, 27).

37. E il valente maestro: « Questo girone punisce il peccato d'invidia, e perciò (*però*) le corde di cui è fatta la sferza che punisce (*le corde della ferza*: cioè gli esempi) sono vibrate (*tratte*) dall'amore.

40. Il freno (cioè l'esempio per non cadere nel peccato) deve (*vuol*) essere di contenuto opposto al peccato (*del contrario sono*): a mio giudizio (*per mio avviso*), penso che udrai questo esempio prima di giungere alla scala che porta al terzo girone (*al passo del perdono*: dove sarà perdonato il peccato d'invidia).

43. Ma ficca lo sguardo con attenzione (*ben fiso*) attraverso l'aria, e vedrai un gruppo di anime sedere davanti a noi, e ciascuna è appoggiata alla roccia ».

46. Allora osservai con maggior attenzione (*più che prima*); guardai davanti a me, e vidi anime ricoperte di manti dello stesso colore della pietra.

49. E quando ci fummo portati un poco più avanti, udii gridare: « Maria, prega (*ora*) per noi! »; udii gridare « Michele » e « Pietro », e « Tutti i santi ».

Gli invidiosi recitano le litanie dei santi, nelle quali all'inizio è invocata per tre volte la Vergine, nella parte centrale gli angeli (tra cui Michele) e gli

Purgatorio XIII, 37-38
"Allegoria dell'invidia" di Giotto (c. 1266-1337) - (Padova, Cappella degli Scrovegni)

37 E 'l buon maestro: «Questo cinghio sferza
la colpa della invidia, e però sono
tratte d'amor le corde della ferza.

40 Lo fren vuol esser del contrario sono;
credo che l'udirai, per mio avviso,
prima che giunghi al passo del perdono.

43 Ma ficca 'l viso per l'aere ben fiso,
e vedrai gente innanzi a noi sedersi,
e ciascuno è lungo la grotta assiso».

46 Allora più che prima li occhi apersi;
guarda'mi innanzi, e vidi ombre con manti
al color della pietra non diversi.

49 E poi che fummo un poco più avanti,
udia gridar: «Maria, ora per noi!»;
gridar «Michele» e «Pietro», e «Tutti santi».

apostoli (tra cui Pietro), mentre alla fine l'invocazione si estende a tutti i santi.

52. Non credo che nel mondo esista (*vada*) oggi (*ancoi*) un uomo tanto duro, da non essere mosso (*punto*) a compassione da quanto io vidi in seguito,

55. poiché, quando giunsi così vicino ad essi, che la loro persona (*atti*) mi appariva distinta (*certi*), dagli occhi uscì con le lagrime il dolore che mi gravava l'animo (*fui di greve dolor munto*).

58. (I penitenti) mi sembravano coperti di una povera (*vil*) veste dura e pungente (*ciliccio*), e uno sosteneva (*sofferia*) l'altro con la spalla, e tutti erano sostenuti (*sofferti*) dalla parete (*ripa*):

61. nello stesso atteggiamento (*così*) i ciechi, a cui manca il necessario (*a cui la roba falla*), se ne stanno davanti alle chiese durante le feste in cui si concedono indulgenze (*a' perdoni*) per chiedere l'elemosina (*lor bisogna*), e l'uno abbandona (*avvalla*) il capo sulla spalla dell'altro,

64. affinché la pietà penetri (*si pogna*) subito nel cuore della gente (*'n altrui*), non solo per il suono lamentoso (*per lo sonar*) delle parole, ma anche per l'aspetto (*vista*) che chiede (*agogna*) pietà non meno (delle parole).

Purgatorio XIII, 38-39
"Allegoria della carità" di Giotto (c. 1266-1337) - (Padova, Cappella degli Scrovegni)

52 Non credo che per terra vada ancoi
omo sì duro, che non fosse punto
per compassion di quel ch' i' vidi poi;

55 ché, quando fui sì presso di lor giunto,
che li atti loro a me venivan certi,
per li occhi fui di greve dolor munto.

58 Di vil ciliccio mi parean coperti,
e l'un sofferìa l'altro con la spalla,
e tutti dalla ripa eran sofferti:

61 così li ciechi a cui la roba falla
stanno a' perdoni a chieder lor bisogna,
e l'uno il capo sopra l'altro avvalla,

64 perché 'n altrui pietà tosto si pogna,
non pur per lo sonar delle parole,
ma per la vista che non meno agogna.

Purgatorio XIII, 26-27

"Le opere di misericordia"

attribuito ad un ignoto pittore fiammingo conosciuto con il nome di "Maestro di Alkmaar" (sec. XV). (Amsterdam, Museo Nazionale)

67 E come alli orbi non approda il sole,
così all'ombre quivi, ond' io parlo ora,
luce del ciel di sé largir non vole;

70 ch'a tutti un fil di ferro i cigli fora
e cuce sì, come a sparvier selvaggio
si fa però che queto non dimora.

73 A me pareva, andando, fare oltraggio,
veggendo altrui, non essendo veduto:
per ch' io mi volsi al mio consiglio saggio.

76 Ben sapev'ei che volea dir lo muto;
e però non attese mia dimanda,
ma disse: «Parla, e sie breve ed arguto».

79 Virgilio mi venìa da quella banda
della cornice onde cader si pote,
perché da nulla sponda s' inghirlanda;

82 dall'altra parte m'eran le divote
ombre, che per l'orribile costura
premevan sì, che bagnavan le gote.

67. E come ai ciechi il sole non giova (*approda*), così qui la luce del cielo non vuole concedersi (*di sé largir*) alle anime, di cui ora sto parlando,

70. perché un filo di ferro trapassa (*fora*) e cuce le palpebre a tutti i penitenti nello stesso modo in cui si cuciono (*sì, come... si fa*) agli sparvieri selvatici, quando non rimangono tranquilli (*però che queto non dimora*).

La pena della cecità colpisce gli invidiosi in base a una dura legge del contrappasso, perché i loro occhi, che in vita godettero nell'osservare il dolore altrui, sono ora chiusi alla *luce del ciel*: una cecità fisica che dipende da quella cecità morale per cui essi capovolsero la visione del mondo e delle cose, sostituendo all'amore verso il prossimo il desiderio del suo male. Per sottolineare la durezza del castigo Dante ricorda, nei versi 71-72, un'operazione consueta che nel Medioevo subivano gli sparvieri non ancora addomesticati e irrequieti, ai quali venivano cucite le palpebre affinché potessero essere più facilmente ammaestrati. "Il pellegrino, che coi superbi andava *di paro*, aggiogato ad una stessa penitenza, qui, senza accecarsi, s'investe dell'atmosfera psicologica della cornice: piange in silenzio, accenna a Virgilio quando vorrebbe parlare, intona una allocuzione solennemente retorica, sulla metafora della luce e sulla metafora del fiume, subito ridiscende alle prime parole accorte di Sapìa, che accortamente lo corregge, e parla da vicino e dimesso" (Apollonio), ed è in questo tono dimesso, sommessamente intento, che si dispone la raffigurazione degli invidiosi. L'elemento essenziale - la staticità - è di immediata determinazione nella natura, ridotta ad un solo, immobilizzato termine, la *ripa*, a sua volta chiuso nell'aspetto negativo, *il livido color*, anche se tale natura appare priva di ogni travolgimento, di ogni deformazione infernale, essendo riferibile, in ogni momento, ad una misura umana (come... *per salire al monte... così s'allenta la ripa*; canto XII, versi 100-108). Le *ombre con manti al color della pietra non diversi* partecipano di questa stessa immobilità, non scossa neppure dall'immagine dei mendicanti ciechi abbandonati davanti alle chiese, creando un bassorilievo uniforme, privo di qualsiasi movimento esteriore che non sia quello delle lagrime (versi 83-84), fino a dare l'impressione, ad una prima lettura, di una esasperazione figurativa simile a quelle dell'*Inferno*. Ma le due similitudini che si susseguono rivelano la preoccupazione di riportare su un piano di contenuto realismo, di preciso disegno quanto a quel piano sembrava volersi sottrarre, perché la scena dei mendicanti e l'immagine dei falconi dalle palpebre cucite appartengono al mondo di normali esperienze del Poeta. Inoltre queste similitudini ribadiscono tutta la struttura realistica del canto, insieme con l'immagine della *ferza* (versi 37-39), con quella del *mento* levato in alto a *guisa d'orbo* (verso 102) e con lo svolgimento di tutto il discorso di Sapìa, per fornire il contrappunto alla misteriosa musicalità e lievità degli esempi di carità.

73. Mi sembrava, mentre camminavo, di compiere un atto scortese (*fare oltraggio*), perché io vedevo gli altri, ma non ero da loro visto: perciò mi rivolsi al mio saggio consigliere (*consiglio*).

76. Egli (*ei*) già sapeva che cosa volevo dire io che tacevo (*lo muto*): e per questo non aspettò la mia domanda, ma disse: «Parla, e cerca di essere (*sie*) breve e chiaro (*arguto*)».

79. Virgilio rispetto a me (*mi*) procedeva dalla parte (*banda*) esterna (*onde cader si pote*) della cornice, poiché questa non è munita (*s'inghirlanda*) di nessuna sponda;

82. dall'altra parte (cioè a sinistra) avevo (*m'eran*) le anime penitenti (*divote*), le quali premevano con tale forza attraverso l'orribile cucitura (*costura*), che bagnavano (di lagrime) le guance.

85. Mi rivolsi a loro e incominciai a dire: «O anime sicure di vedere la divina (*alto*) luce che è l'unico oggetto (*solo ha in sua cura*) del vostro desiderio,

88. possa (*se*) la Grazia disperdere (*resolva*) presto le tracce impure (*schiume*) della vostra coscienza, così che attraverso essa (*per essa*) il fiume dei ricordi (*della mente il fiume*) possa scendere in tutta la sua purezza (*chiaro*: cioè non intorbidato da nessu-

Purgatorio XIII, 61-63
"Specchio umano" di Domenico Lenzi. Min. del "Maestro del Biadaiolo" - sec. XIV - (Firenze, Biblioteca Laurenziana - Ms. Tempi 3 - f. 58 r)

85 Volsimi a loro e «O gente sicura»
incominciai «di veder l'alto lume
che 'l disio vostro solo ha in sua cura,

88 se tosto grazia resolva le schiume
di vostra coscienza sì che chiaro
per essa scenda della mente il fiume,

91 ditemi, ché mi fia grazioso e caro,
s'anima è qui tra voi che sia latina;
e forse lei sarà buon s'i' l'apparo».

94 «O frate mio, ciascuna è cittadina
d'una vera città; ma tu vuo' dire
che vivesse in Italia peregrina».

97 Questo mi parve per risposta udire
più innanzi alquanto che là dov'io stava,
ond'io mi feci ancor più là sentire.

100 Tra l'altre vidi un'ombra ch'aspettava
in vista; e se volesse alcun dir "Come?",
lo mento a guisa d'orbo in su levava.

103 «Spirto» diss'io «che per salir ti dome,
se tu se' quelli che mi rispondesti,
fammiti conto o per luogo o per nome».

106 «Io fui Sanese» rispuose, «e con questi
altri rimondo qui la vita ria,
lagrimando a colui che sé ne presti.

109 Savia non fui, avvegna che Sapia
fossi chiamata, e fui delli altrui danni
più lieta assai che di ventura mia.

112 E perché tu non creda ch'io t'inganni,
odi s'i' fui, com'io ti dico, folle,
già discendendo l'arco di miei anni.

115 Eran li cittadin miei presso a Colle
in campo giunti co' loro avversari,
e io pregava Iddio di quel ch'e' volle.

118 Rotti fuor quivi e volti nelli amari
passi di fuga; e veggendo la caccia,
letizia presi a tutte altre dispari,

na memoria della colpa).

91. ditemi (in nome di questo augurio), dal momento che mi sarà (*fia*) gradito (*grazioso*) e caro, se tra di voi c'è qualche anima italiana (*latina*); e forse (potendo io procurarle suffragi) le sarà utile (*buon*) se io lo saprò (*l'apparo*)».

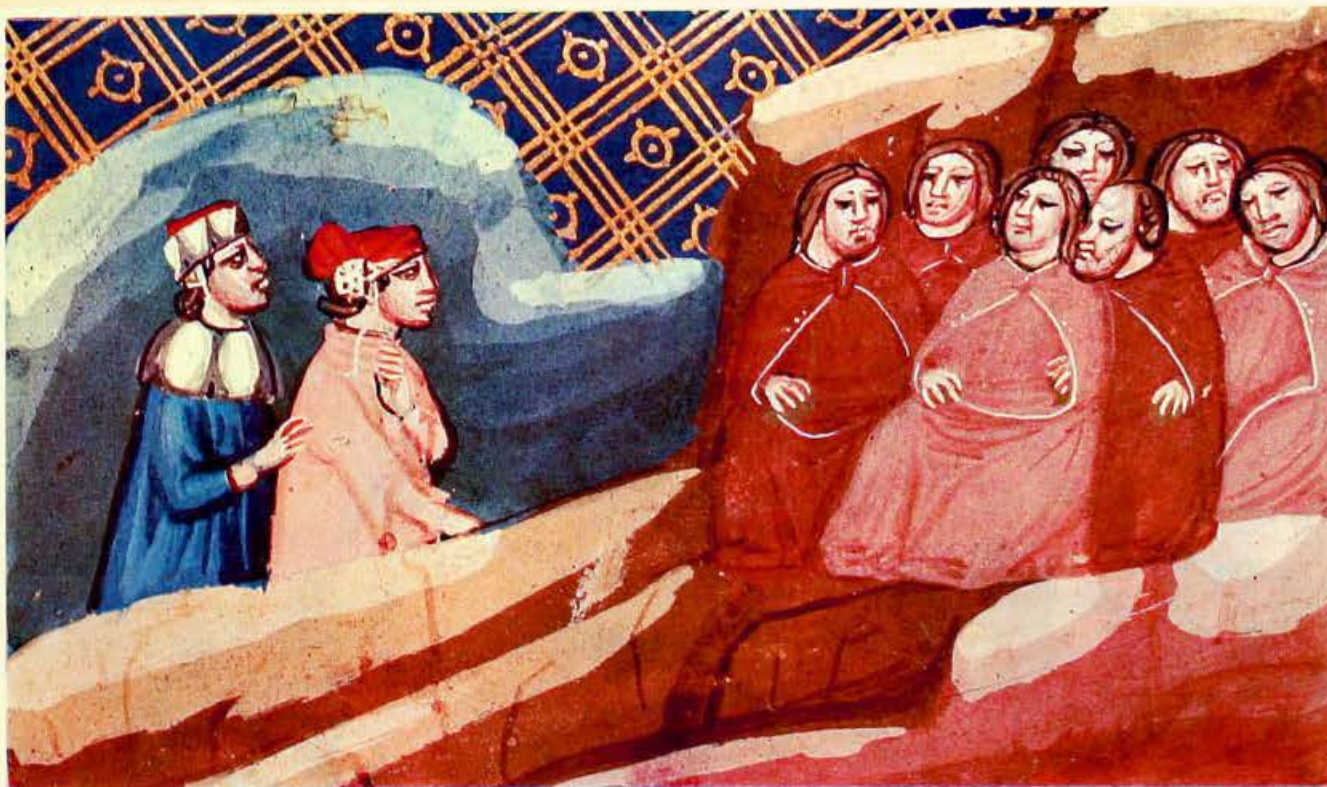
94. «Fratello, ciascuna di noi è cittadina della città di Dio (*d'una vera città*); ma tu vuoi sapere di qualcuna che lontana dalla vera patria (*peregrina*) sia vissuta in Italia.»

Nel Medioevo la distinzione fra la città terrena (o Gerusalemme terrena) per indicare il mondo, e la città celeste (o Gerusalemme celeste) per indicare il paradiso, era di uso comune, e risaliva ad espressioni bibliche, diventate poi patrimonio di tutta la letteratura patristica. Poiché lo spirito che parla pensa di avere davanti un suo compagno di pena, spiega che la vera patria di ogni anima è il paradiso, mentre la vita non è che un breve pellegrinaggio, un momentaneo esilio, che è attesa e preparazione della *vera città*: concetto centrale del pensiero cristiano e avvertito con particolarissima intensità dal mondo medievale.

97. Mi parve di udire come risposta queste parole un poco più oltre il posto in cui mi trovavo, per cui io (avanzando) mi feci sentire ancora più in là.

100. Tra le altre vidi un'anima che nel suo atteggiamento (*in vista*) pareva aspettare; e se qualcuno mi domandasse "Come (lo mostrava)?", (risponderei che) sollevava il mento come fa un cieco (quando aspetta).

103. «O anima» dissi «che ti sottometti alla pena (*ti dome*) per poter salire, se tu sei quella che mi hai risposto, fatti conoscere (*fammiti conto*) o attraverso la patria o attraverso il nome.»

106. «Io fui senese» rispose, «e con queste altre anime purifico (*rimondo*) qui la mia vita peccaminosa (*ria*), supplican-

Purgatorio XIII, 47-48
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 86 r)

Purgatorio XIII, 100-102
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 86 v)

do in lagrime Dio affinché ci conceda di vederLo (*a colui che sè ne presti*).

109. Non fui saggia, sebbene il mio nome fosse Sapìa, e provai maggior gioia del male altrui che del mio bene (*fui delli altrui danni più lieta assai che di ventura mia*).

Sapìa fu una nobildonna senese, moglie di Guinibaldo Saracini, signore di Castiglione presso Montereggioni e zia di Provenzano Salvani (cfr. canto XI, versi 109 sgg.). Gli ultimi studi intorno alla sua figura storica hanno rivelato qualcosa di più dell'odio fierissimo che portava ai suoi concittadini ghibellini, secondo quanto afferma Dante. Sappiamo che protesse attivamente l'ospizio per pellegrini fondato dal marito nei pressi di Castiglione, che si trovava sulla strada più breve per andare da Roma in Francia, e che negli ultimi anni della sua vita cedette i suoi possedimenti a Siena. Morì nel 1275.
Nel verso 109 Sapìa allude al fatto che il suo nome ha la stessa radice etimologica di *savia* e sappiamo che per influsso della Scolastica si diffuse in tutto il Medioevo la concezione secondo la quale i nomi hanno uno stretto rapporto con la sostanza di una cosa o con le qualità di una persona; Dante stesso vi accenna a proposito del nome di Beatrice nel capitolo XIII della *Vita Nova*.

112. E affinché tu non creda che io t'inganni, ascolta se non sono stata, come ti dico, folle, mentre l'arco della mia vita stava già declinando (e avrei dovuto essere saggia).

115. I miei concittadini presso Colle erano venuti a battaglia (*eran... in campo giunti*) con i loro nemici, ed io pregavo Dio che fossero sconfitti (*di quel ch'e' volle*: di quello che egli volle, perché furono realmente vinti).

118. Qui furono sconfitti e conobbero l'amarezza della fuga; e vedendo l'inseguimento fatto dai nemici (*la caccia*), ne derivai una gioia non paragonabile a nessun'altra (*a tutte altre dispari*).

121. tanto che levai verso il cielo il volto con folle audacia (*l'ardita faccia*), gridando a Dio: "Ormai non ti temo più (avendo ricevuto soddisfazione)!", come fa il merlo quando vede un po' di sereno (*per poca bonaccia*).

Nel giugno 1269 i ghibellini senesi e i loro alleati furono sconfitti dai guelfi fiorentini a Colle di Valdelsa: "La città di Siena... ricevette maggiore danno de' suoi cittadini in questa sconfitta, che non fece Firenze a quella di Montaperti" (Villani - *Cronaca* VII, 31). Le parole di Sapìa nel verso 123 riecheggiano una favola molto diffusa nel Medioevo: un merlo, alla fine di gennaio, vedendo un po' di bel tempo, incomincia a cantare credendo che l'inverno sia già passato, facendosi beffa di tutti gli altri uccelli ed esclamando: "Domine, più non ti temo".

124. Mi riconciliai con Dio alla fine della mia vita; e il mio debito (*dover*) verso di Lui non sarebbe ancora risarcito (*scemo*) per mezzo della penitenza,

127. se non fosse avvenuto questo, che mi ricordò (*a memoria m'ebbe*) nelle sue sante preghiere Pier Pettinaio, il quale per carità ebbe pietà (*increbbe*) di me.

Pier Pettinaio, nato forse alla fine del secolo XII, visse a Siena, dove tenne una bottega di pettini (donde il soprannome); fu terziario francescano e morì nel 1289 in fama di santità.
Sapìa è uno di quei personaggi danteschi intorno ai quali l'esame critico ha offerto i risultati più diversi, perché il contrasto è insito nella sua stessa figura, oscillante fra il polo del terreno e quello del divino, fra la presenza nettissima del peccato e la presenza, altrettanto certa, del rimorso. Il Mattalia ritiene di trovarsi di fronte ad "una acida e altezzosa malalingua", nella quale l'abito dell'invidia è ancora operante, ad un "personaggio nient'affatto caro e dolce", che chiude alla fine la sua apparizione con una velenosa battuta a carico dei Senesi, mentre per il Grabher ella ritrae il suo antico carattere peccaminoso per trascenderlo in una spietata analisi di sé, fino all'amarezza grottesca del paragone col *merlo*, dove si infligge la massima umiliazione, per poi placarsi nell'abbandono alla *pace* di Dio e alle preghiere di un umile "pettinaio". Per il critico anche l'ironia finale intorno ai Senesi è pacata e soffusa di tristezza, senza alcun ritorno alla malignità terrena, che sarebbe fuori di posto nella serietà del *Purgatorio*. Ma l'ispirazione del Poeta è libera di rivelare, nell'austerità della struttura penitenziale, i tratti salienti del carattere terreno dei suoi personaggi, di conservare parte della loro natura e delle loro tendenze (Belacqua è ancora un pigro, Omberto Aldobrandeschi assume ancora un atteggiamento superbo). A maggior ragione poi il Poeta vorrà mettere in rilievo in Sapìa quel tono di mordace ironia, di aperta maldicenza, di pronta litigiosità, che è proprio dell'animo toscano e che costituisce una parte dello stesso carattere dantesco. Sapìa, dunque, non è "la più notevole personificazione od allegoria dell'invidia, che mai sia stata immaginata", come vorrebbe lo Zenatti, ma un carattere forte tanto nella colpa quanto nell'espiazione, pronto e intensamente mordace, ma anche risoluto nel pentimento e nel riconoscimento degli altrui meriti; una donna, giudica il Biondolillo, che, pur con-

Dante e Virgilio nel girone degli invidiosi.

La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 133 r)

121 tanto ch'io volsi in su l'ardita faccia,
gridando a Dio: "Omai più non ti temo!",
come fe' il merlo per poca bonaccia.

124 Pace volli con Dio in su lo stremo
della mia vita; ed ancor non sarebbe
lo mio dover per penitenza scemo,

127 se ciò non fosse, ch'a memoria m'ebbe
Pier Pettinaio in sue sante orazioni,
a cui di me per caritate increbbe.

Dante e Virgilio
nel girone
degli invidiosi.

La Commedia,
Purgatorio. Min.
ferrarese -
a. 1474-1482.
(Roma, Biblioteca
Vaticana - Ms.
Urb. Lat. 365 -
f. 136 r)

130 Ma tu chi se' che nostre condizioni
vai dimandando, e porti li occhi sciolti,
sì com' io credo, e spirando ragioni?»

133 «Li occhi» diss' io «mi fieno ancor qui tolti,
ma picciol tempo, ché poca è l'offesa
fatta per esser con invidia volti.

136 Troppa è più la paura ond' è sospesa
l'anima mia del tormento di sotto,
che già lo 'ncarco di là giù mi pesa».

servando la sua delicata femminilità (o *frate mio*), fa intravvedere risolutezza di sentimenti e mal celati impeti di durezza, come anche slanci di fraternità e di carità. Corregge con forza l'espressione di Dante (versi 95-96), con durezza si duole della sua *vita ria*, l'intensità del suo pentimento la spinge a "lagrimare" per vedere Dio, ride con profonda amarezza di sé, che non fu savia sebbene si chiamasse Sapia. Giudica *folle* l'invida contro i suoi concittadini ghibellini, ma la memoria della loro sconfitta è incancellabile nella sua mente, come incancellabile è il ricordo del suo compiacimento di fronte a quella disfatta, del suo gesto orgoglioso di fronte a Dio, gesto che ora fa diventare ironicamente quello del merlo. Solo *in su lo stremo* si pentì, ma "volle" fare pace con Dio da pari a pari, finché la sua fierezza e il suo orgoglio si abbattono di fronte alle *sante orazioni* di Pier Pettinaio, in un fervore di carità che si manifesterà in seguito nel riconoscimento del *gran segno* dell'amore divino per Dante, per essere poi superato dall'antica, maligna ironia che la spinge a deridere la *gente vana*.

130. Ma chi sei tu che vai interrogandoci sulla nostra condizione, e porti gli occhi non cuciti (*sciolti*), così come penso (Sapia si è accorta che Dante è riuscito ad individuarla), e parli (*ragioni*) come un vivo (*spirando*)?»

133. «Gli occhi» dissi «mi saranno (*fieno*) anche qui tolti, ma per breve tempo, perché poca è l'offesa che essi hanno fatta (a Dio) per essersi volti a guardare con invidia (il prossimo).

136. Maggiore è (*troppa è più*) il timore che tiene sospesa (*ond'è sospesa*) la mia anima a causa della pena del girone precedente (*di sotto*: dove si espia il peccato della superbia), tanto che già sento gravarmi addosso il peso di quei massi (*lo 'ncarco di là giù*).»

Nel canto degli invidiosi è la confessione della superbia di Dante, superbia di stirpe e superbia di ingegno, che egli ricorderà in altri passi del suo poema e che i suoi più antichi biografi misero concordemente in luce: "fu il nostro poeta di animo alto e disdegnoso molto... Molto, simigliantemente, presunse di sé... Vaghissimo fu e d'onore e di pompa, per avventura più che alla sua inclita virtù non si sarebbe richiesto" (Boccaccio - *Vita di Dante*).

139. Ed ella mi rispose: «Chi ti ha dunque guidato qua su tra noi, se ritieni di dover ritornare tra i superbi (*giù*)?» Ed io: «Questo che è con me, ma non parla (*non fa motto*).

142. E sono ancora vivo: e perciò (*però*) chiedimi pure, o anima destinata alla salvezza, se desideri che in terra (*di là*) mi adoperi (*mova... ancor li mortai piedi*) per procurarti suffragi (*per te*)».

145. «Oh, questa è una cosa così insolita (*nova*) ad udirsi» rispose. «che è una grande manifestazione (*segno*) dell'amore di Dio verso di te; perciò (*però*) cerca di aiutarmi (*mi giova*) qualche volta con le tue preghiere.

148. E ti chiedo (*cheggioti*), in nome di quello che tu più desideri (cioè: in nome della salvezza), che, se mai ti avvenga di passare per la Toscana, riabiliti la mia fama (*ben mi rinfami*)

Purgatorio XIII, 151-154
Una visione della città di Siena. Particolare dai "I funerali della Vergine" di Taddeo di Bartolo (c. 1362-1422).
(Siena, Palazzo Pubblico)

139 Ed ella a me: «Chi t'ha dunque condotto
qua su tra noi, se giù ritornar credi?»
E io: «Costui ch'è meco e non fa motto.

142 E vivo sono; e però mi richiedi,
spirito eletto, se tu vuo' ch'i' mova
di là per te ancor li mortai piedi».

145 «Oh, questa è a udir sì cosa nova»
rispuose, «che gran segno è che Dio t'ami;
però col priego tuo talor mi giova.

148 E cheggioti, per quel che tu più brami,
se mai calchi la terra di Toscana,
che a' miei propinqui tu ben mi rinfami.

151 Tu li vedrai tra quella gente vana
che spera in Talamone, e perderagli
più di speranza ch'a trovar la Diana;

154 ma più vi perderanno li ammiragli».

presso i miei parenti (*propinqui*).

151. Tu li troverai fra quella gente sciocca (*vana*) che spera in Talamone, e vi perderà (*perderagli*) più illusioni che non a cercare di trovare la Diana;

154. ma più speranze ancora vi perderanno i comandanti di nave (*li ammiragli*). »

Siena nel 1303 acquistò a caro prezzo la località di Talamone sperando di farne un buon porto per un suo sbocco sul Tirreno; ma il luogo malsano, la cattiva posizione e l'eccessiva lontananza da Siena impedirono ogni concreta realizzazione. Altro esempio, secondo Sapia, della stoltezza dei Senesi, fu la ricerca, lunga e dispendiosa, ma senza risultato, di un fiume chiamato Diana, che si diceva scorresse sotto la città. Il termine *ammiragli* è da alcuni interpretato come "appaltatori" addetti ai lavori di ricerca della Diana o a quelli del porto di Talamone, dalla maggior parte come "capitani di navi", per indicare coloro che si illudevano di poter disporre, dopo la costruzione del porto di Talamone, di una flotta.

Purgatorio, Canto XIV

Il secondo canto dedicato agli invidiosi si apre con un dialogo fra le anime di due nobili romagnoli, vissuti nel secolo XIII, Guido del Duca e Rinieri da Calboli. Il primo, avendo notato che Dante è ancora vivo, lo prega di rivelargli la patria e il nome: il Poeta, per mezzo di una lunga perifrasi, spiega che la sua città di nascita è situata lungo le rive di un fiumicel *che* per mezza Toscana si spazia, *ma tace il suo nome che non è ancora sufficientemente conosciuto. Guido del Duca pronuncia contro gli abitanti delle località (il Casentino e le città di Arezzo, Firenze e Pisa) percorse dall'Arno una dura requisitoria, accusandoli di avere abbandonato ogni virtù e di avere trasformato la valle del fiume in un covo di malizia. Per sottolineare la gravità della degenerazione dilagante in questi luoghi, il romagnolo inizia una fosca predizione intorno al nipote di Rinieri, Fulcieri da Calboli, che tiranneggerà la città di Firenze spargendovi il terrore. Dopo aver confessato il proprio peccato e dopo aver rivolto una breve apostrofe all'umanità che si lascia traviare dall'invidia, Guido, nell'ultima parte del suo discorso, ricordata la corruzione presente della Romagna, rievoca con nostalgia e rimpianto il tempo passato, nel quale le virtù, il valore e la cortesia guidavano la vita di ciascuno. Quando i pellegrini riprendono il viaggio, voci misteriose ricordano due esempi di invidia punita.*

INTRODUZIONE CRITICA

Nell'*Inferno* la polemica politica - anche se, nello stesso momento in cui veniva posta, si allargava in una prospettiva morale, ergendosi a condanna del male diffuso nel mondo, perché ad una costante preoccupazione etica Dante è condotto dalla sua naturale predisposizione e dalla decisa influenza del suo tempo, che tutto sottoponeva al vaglio della morale - si risolveva nel duro giudizio contro il peccatore, nell'inflessibile condanna del vizio, nella situazione drammatica che, attraverso l'orrore della pena, reintegrava la giustizia, quasi che l'animo del Poeta, in continua, recisa antitesi con il suo mondo, in nome di un superiore ideale di virtù e di giustizia, venisse appagato dalla « vendetta » con la quale, trasformando il suo giudizio nel giudizio divino, dannava ai tormenti dell'inferno i responsabili delle lotte e delle discordie civili.

Nella seconda cantica, allorché la mutata situazione spirituale schiude l'anima al divino, allontanandola dall'urgenza del peccato, la possibilità di un giudizio sul mondo e di un confronto, doloroso, fra il mondo reale e il mondo ideale, si propongono con ben più vasta ampiezza di prospettiva. "Nel *Purgatorio* - rileva con acutezza il Grana - il necessario atto giudicativo (insopprimibile affermazione di coscienza del poeta-giudice) supera la dura deliberazione di una condanna delle anime, e non incide più inflessibilmente sui singoli... affrancati da una sentenza di espiazione salvifica, di gioia-dolore ansiosa di bene e di vita eterna; ma allora si riversa sui viventi, e però si risolve in una visuale più larga e se si vuole più astratta, nel giudizio morale sulle genti, sull'umanità peccatrice... Perciò la condanna del mondo nel *Purgatorio* inferisce sempre (e sempre assai grave sarà anche nel *Paradiso*), ma anziché essere « attuata » nella pena eterna, come nei cerchi del baratro infernale, è pronunciata e conclamata dai giudici-testimoni (le guide, il pellegrino) e dai personaggi stessi..."

L'esemplificazione di queste parole è da cercarsi nel discorso di Guido del Duca, che ben presto supera i limitati confini della Toscana e della Romagna, trascendendoli in una inflessibile sentenza morale, spaziando dovunque *virtù... per nimica si fuga*, risolvendo il contenuto aspro e mordente della sua invettiva in una tonalità elegiaca che chiede le sue note più vere al rimpianto e alla rievocazione di un mondo ormai trasfigurato in un clima di epopea e di mito (versi 109-111). Una lettura in chiave contenutistica del canto si presenterebbe ricchissima di risultati, poiché nel breve arco di 95 versi è possibile evidenziare tutta una concezione politico-storica densa di problematicità (il grande sogno medievale di una palingenesi che, attraverso la purificazione degli animi, dovrebbe riportare nel mondo la felicità, l'urto insanabile fra un presente corrotto e un passato pieno di virtù, la possibilità di redenzione solo attraverso un ritorno ai nobili ideali di un tempo), che si riproporrà in termini ancora più fermi nella meditazione di Marco Lombardo e, nel *Paradiso*, nei tre canti dedicati a Cacciaguida. Tale lettura, però, trasformerebbe in una pagina di meditazione e di oratoria quella che è soprattutto una creazione di poesia, nella quale la politica diventa "affetto di tutta l'anima" (Croce).

Attraverso una calcolatissima tripartizione di motivi e di stili, l'invettiva esamina il triplice ritmo del tempo, distendendosi dallo sdegno e dal sarcasmo iniziali, che elaborano un linguaggio simbolico denso di passione morale (versi 29-54) per flagellare il presente, alla visione apocalittica della parte centrale (versi 55-66), che svolge attraverso un registro profetico la predizione del futuro, alla elegia finale, che conferisce una forma epico-drammatica al vagheggiamento del passato (versi 88-123). Il motivo centrale, l'ispirazione profonda dell'apostrofe - l'invidia configurantesi come superbia e cupidigia fomentatrici di odi e violenze - sorregge la costante tensione emotiva nella quale questa diversità di temi e di cadenze sentimentali trova unitaria disposizione, risolvendo in efficace integrazione i due poli lirici di questi versi: il dolore con il quale il Poeta guarda alla realtà storica del suo tempo e l'amore attraverso il quale vorrebbe redimerla, i due sentimenti che giustificano l'intransigenza del moralista (nella *misera valle* dell'Arno la virtù *per nimica si fuga da tutti come biscia*, il paese *tra 'l Po e 'l monte e la marina e 'l Reno* è tutto *ripieno di venenosi sterpi*) e il pessimismo dell'indagatore che giunge a negare la continuità stessa della vita (*ben fa Bagnacaval, che non rifiglia*). Soprattutto giustificano i modi della satira e del sirventese - che percorrono, sia pure con modulazioni più attenuate, anche la parte dedicata al rimpianto del passato "cortese" - riportandoci al gusto realistico della tradizione letteraria europea del tempo, all'uso della metafora vigorosa e concreta che fa pensare al Dante delle *Rime petrose* o realistiche, che dichiara di volere *parlare aspro* per esprimere uno stato d'animo iracondo, duro, a volte esasperato. Allorché il pianto spezza le parole di Guido del Duca, chiudendo la sua figura in un virile ed eroico silenzio, la linea drammatica e severa del canto, la sua solennità contenutistica ed espressiva, continua nelle voci degli esempi di invidia punita, che prorompono improvvise con la violenza di un tuono. Contenuti ciascuno in un breve e veloce verso, i due esempi hanno una drammatica concisione epigrafica, "si scoscendono procellosamente per l'aria" (Momigliano), lasciando nel pellegrino un'eco paurosa, finché il commento sentenzioso e il monito di Virgilio, nella ricomposta serenità della scena, in una solitudine circondata di silenzio (*già era l'aura d'ogne parte queta*), perfezioneranno "il motivo religioso, sollevando il tono passionale e terrestre del canto, oltre il suo culmine tempestoso, in una sfera di astrazione contemplativa e di ascetica severità, con un richiamo dalla terra alle bellezze dell'universo creato" (Grana).

Canto XIV

Dante e Virgilio nel girone degli invidiosi.

La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - a. 1360 circa - (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 84 r)

1 «Chi è costui che 'l nostro monte cerchia
prima che morte li abbia dato il volo,
e apre li occhi a sua voglia e coverchia?»

4 «Non so chi sia, ma so che non è solo:
domandal tu che più li t'avvicini,
e dolcemente, sì che parli, acco'lo».

7 Così due spirti, l'uno all'altro chini,
ragionavan di me ivi a man dritta;
poi fer li visi, per dirmi, supini,

10 e disse l'uno: «O anima che fitta
nel corpo ancora inver lo ciel ten vai,
per carità ne consola e ne ditta

1. «Chi è questo che percorre i gironi (*cerchia*) del nostro monte prima che la morte abbia liberato la sua anima dal corpo (*li abbia dato il volo*), e può aprire e chiudere (*coverchia*) gli occhi secondo il suo desiderio?»

Parla Guido del Duca degli Onesti, appartenente ad una nobile famiglia di Ravenna. Di lui si hanno poche notizie: fu ghibellino e ricoprì la carica di giudice a Faenza, Rimini e in altre località della Romagna. Morì intorno al 1250.

4. «Non so chi sia, ma so che non è solo: domandaglielo tu che gli sei più vicino (*più li t'avvicini*), e accoglilo (*acco'lo*) con cortese gentilezza, in modo che egli acconsenta a parlare.»

L'anima che risponde è quella di Rinieri dei Paolucci, un nobile guelfo di Forlì. Fu podestà di Faenza, Parma, Ravenna e di altre città dell'Italia centrale, e partecipò attivamente alle lotte politiche che travagliarono la Romagna fino alla sua morte (1296).

7. Così due spiriti, l'uno chinato verso l'altro, parlavano (*ragionavan*) di me lì a destra (*a man dritta*); poi, per potermi parlare, reclinarono indietro i loro visi (*fer li visi... supini*),

10. e uno disse: «O anima che procedi verso il cielo ancora legata (*fitta*) al corpo, donaci conforto in nome della carità e rivelaci (*ne ditta*)

13. da dove vieni e chi sei, perché tu ci causi tanto stupore per la grazia che ti è stata concessa, quanta ne produce una cosa mai prima accaduta».

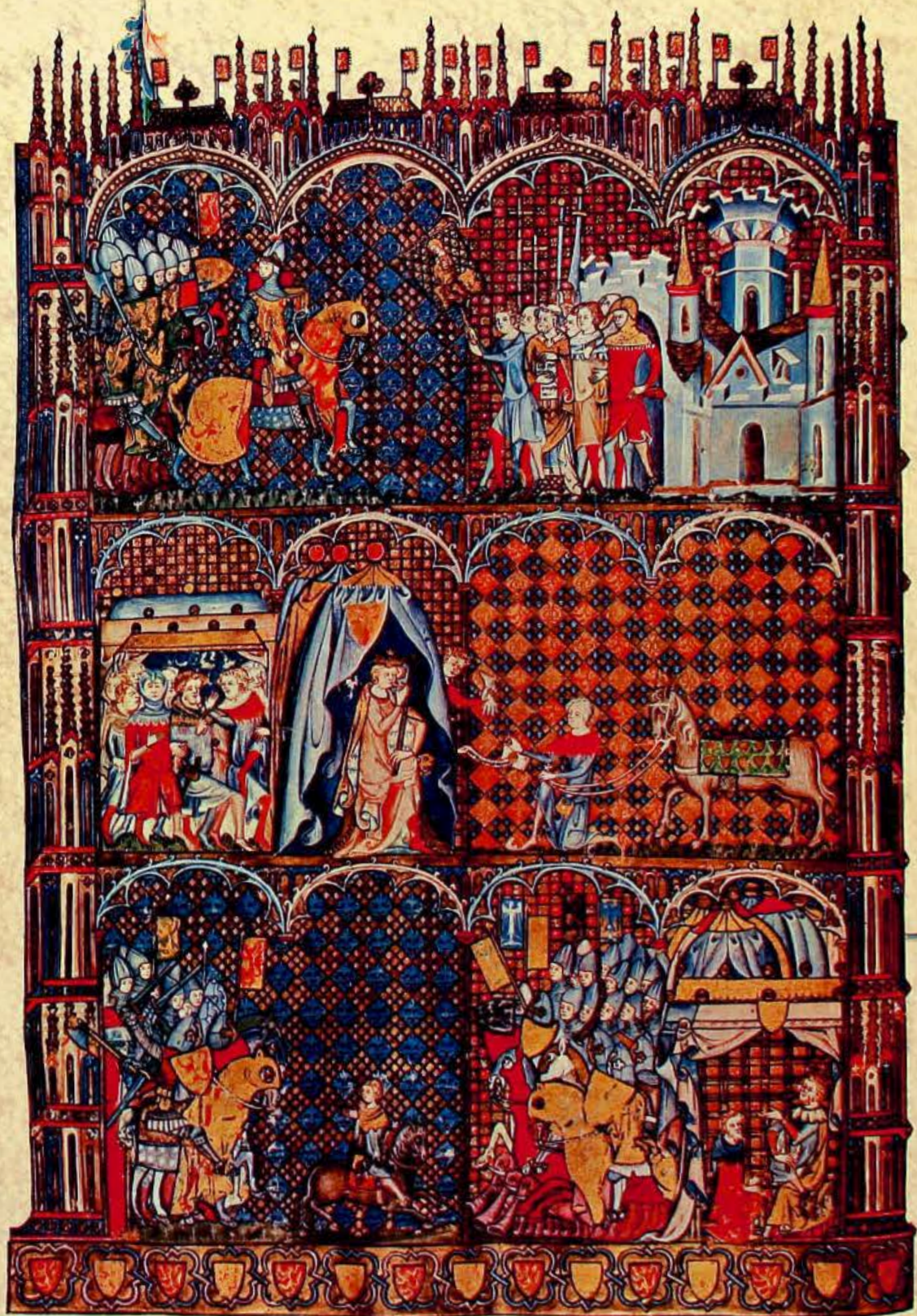
16. Ed io: «Nel centro della Toscana (*per mezza Toscana*) scorre (*si spazia*) un

fiumicello che nasce dal monte Falterona, e non gli basta (*nol sazia*) un corso di cento miglia.

19. Io nacqui (*rech'io questa persona*) da un luogo situato lungo le sue rive (*di sovr'esso*): rivelarvi chi sono, significherebbe parlare inutilmente (*indarno*), perché il mio nome non è ancora molto noto (*ancor molto non sona*)».

Nel silenzio ancora carico degli accenti antisenesi di Sapia si apre, senza alcun preludio, un dialogo che immediatamente consegna il clima di alto sentire di tutto il canto, attraverso la sensibilità delle due anime, resa più acuta dalla loro cecità, la velata e pensosa malinconia, la gentilezza, tutta umana e intimamente caritatevole, nell'accogliere *dolcemente* chi può aprire *li occhi a sua voglia*, l'accenno coperto di Dante alla propria patria, dove il *bel fiume d'Arno* (*Inferno* canto XXIII, verso 95) diventa un *fiumicel*, non solo per far suo il modo distaccato di guardare alle cose, proprio di tutto il *Purgatorio*, ma per aprire la via alle amare parole e all'invettiva di Guido del Duca contro i territori bagnati dall'Arno. "L'accentuazione drammatica si leverà a poco a poco ed essenzialmente quando il grande tema del canto, il rimpianto del passato cortese e la deprecazione del tempo presente peccaminoso e corrotto, trarrà forza dalla vicenda umana e biografica di Dante e storia e poesia si confonderanno insieme: il tema morale si collegherà con la materia politica e anche la tecnica letteraria si varrà della satira e di toni profetici e apocalittici per esprimere l'accorato sentimento di offesa della giustizia per placarsi nella finale immagine degli eterni corsi dei cieli e delle loro mirabili bellezze" (Piromalli).
In tale senso i due canti dedicati agli invidiosi, oltre ad essere momenti di un'unica sceneggiatura, su uno sfondo figurativo opaco, aspro e nello stesso tempo pietoso, nascono da una unitaria concezione drammatica, perché il prorompere eloquente e oratorio del canto XIV, dopo questo lento avvio, si propone come risultato naturale di un tema e di un dialogo già avanzato nel canto precedente, con ricercata gradualità di effetti e di accenti. Il peccato dell'invidia è da Dante considerato non come uno scambio di *livore* fra persona e persona, ma come il contrario della carità di patria, come pervertimento e accecamento di ogni senso morale e civile. L'invidia della senese Sapia, che dalla gioia *delli altrui danni* perviene alla folle esultanza per la sconfitta disastrosa della propria città, "traborda nelle sue conseguenze..., dal danno del singolo prossimo, a quello più lato della vita civile... Perciò una configurazione drammatica e didascalica dell'invidia non poteva che approdare

L'ispirazione del canto XIV si svolge attorno alla nostalgica rievocazione del tempo della Cavalleria, vagheggiato nei suoi ideali di "valore" e di "cortesia", che erano diventati patrimonio spirituale del mondo delle corti medievali. La miniatura continuò ad illustrare, anche dopo il tramonto di quel particolare periodo storico, i codici contenenti le opere che quel mondo intendevano cantare, ripetendone, nel disegno e nel colore, la stessa raffinata armonia.

"Roman de Alexandre". Min. fiamminga - inizio sec. XIV - (Oxford, Bodleian Library - Ms Bodley 264 - f. 43 v; f. 20 v).

13 onde vieni e chi se'; ché tu ne fai
tanto maravigliar della tua grazia,
quanto vuol cosa che non fu più mai».

16 E io: «Per mezza Toscana si spazia
un fiumicel che nasce in Falterona,
e cento miglia di corso nol sazia.

19 Di sovr'esso rech' io questa persona:
dirvi ch' i' sia, saria parlare indarno,
ché 'l nome mio ancor molto non sona».

22 «Se ben lo 'ntendimento tuo accarno
con lo 'ntelletto» allora mi rispose
quei che diceva pria, «tu parli d'Arno».

25 E l'altro disse lui: «Perché nascose
questi il vocabol di quella rivera,
pur com'uom fa dell'orribil cose?»

28 E l'ombra che di ciò domandata era
si sdebitò così: «Non so; ma degno
ben è che 'l nome di tal valle pera;

31 ché dal principio suo, ov'è sì pregno
l'alpestro monte ond'è tronco Peloro,
che 'n pochi luoghi passa oltra quel segno,

a una conseguenza etico-politica, e quindi a uno sbocco oratorio, e attrarre pure sulla sua scia le passioni e le memorie iraconde e nostalgiche dell'esule toscano, e «romagnolo» per forza di eventi" (Grana).

22. «Se io con la mia mente penetro bene nel contenuto (*ben... accarno*) della tua spiegazione» mi rispose allora quello che prima aveva parlato, «tu stai parlando dell'Arno.»

25. E l'altro gli disse: «Perché costui ha nascosto il nome di quel fiume (*rivera*), proprio come si fa (*pur com'uom fa*) a proposito di cose turpi (*dell'orribil cose*)?»

28. E l'anima alla quale era stata rivolta questa domanda (*che di ciò domandata era*) si sdebitò (dell'obbligo di rispondere) in questo modo: «Non lo so; ma è giusto (*degno ben è*) che perisca (*pera*) il nome di questa valle.

31. perché dalla sua sorgente (*dal principio suo*: dal Falterona), dove l'Appennino (*alpestro monte*), dal quale è staccato il monte Peloro, è così gonfio ed elevato (*è sì pregno*), che in pochi luoghi supera l'altezza del Falterona (*passa oltra quel segno*),

---

Dante nel verso 32 allude ad una tradizione di origine classica, secondo la quale la Sicilia si staccò dalla penisola in seguito a una scossa tellurica.

34. fino alla foce (*infin là*) dove (il fiume) si getta (*si rende*) nel mare per ricompensarlo (*per ristoro*) di quelle acque che il sole (con l'evaporazione) gli ha sottratto (*di quel che 'l ciel della marina asciuga*), dalla quale evaporazione (*ond'*) i fiumi (con la pioggia e la neve) derivano le loro acque (*ciò che va con loro*).

37. a tal punto (*così*) la virtù è evitata (*si fuga*) come una nemica da tutti così come un serpe, o per una maledizione che viene dal luogo (*per sventura del luogo*), o per una malvagia consuetudine (*per mal uso*) che li penetra nel profondo (*che li fruga*),

40. che (*ond'*) gli abitanti della misera valle hanno così mutato la loro natura, che sembrano essere stati nutriti (*li avesse in pastura*) da Circe.

Il Poeta, per indicare lo stato di abiezione in cui sono cadute le popolazioni dell'Arno, ricorda la trasformazione in porci dei compagni di Ulisse operata dalla maga Circe con i suoi incantesimi (*pastura*), riprendendo la leggenda omerica attraverso Virgilio (*Eneide* VII, versi 10-20), Orazio (*Epistole* I, II, versi 23-26), Ovidio (*Metamorfosi* XIV, versi 248 sgg.).
La perifrasi descrittiva (versi 16-18) che aveva colto il fiume toscano da una cima ideale, piccolo alla sorgente, per poi spaziarsi avidamente dalle sue modeste origini, insaziato, per oltre cento miglia, era già una metafora morale, una calzante personificazione polemica della cupida anima toscana, ma ora il corso del fiume viene rifatto attraverso "una apocalittica metamorfosi che avvolge in una fosca visione infernale tutta la regione toscana e le sue popolazioni", dove "i dati reali, non pure della cronaca e della storia, ma addirittura di una fisica topografica, di un paesaggio così familiare e ridente, legato alla memoria affettiva del Poeta, vengono... trascesi nell'assolutezza di un giudizio storico-politico e morale, nel quale hanno rilevanza solo la virtù e il vizio, i costumi riprovevoli degli uomini: così che la loro condanna si riflette sulla stessa natura dei luoghi, dove la virtù *si fuga da tutti* come *biscia*" (Grana): in un crescendo pauroso la Toscana e la Romagna, i limiti geografici della vicenda terrena di Dante, diventano "una specie d'inferno" (Pistelli), una *misera valle* (verso 41), una *maladetta e sventurata fossa* (verso 51). Guido del Duca è la voce accorata di Dante che considera con amarezza la realtà morale e sociale del suo tempo, quanto più si accosta ai temi dell'esperienza personale e sofferta e come Gioacchino da Fiore Dante avverte il problema fondamentale del suo tempo, quello del Medioevo feroce nel quale viveva e che nei costumi e nelle

Il tema dell'"amore cortese", che impegnò tutta la poesia trovadorica nell'esaltazione della bellezza della donna e della spiritualità del sentimento amoroso, assume in queste miniature la lirica espressività e la musicale cadenza di una canzone provenzale.

34 infin là 've si rende per ristoro
di quel che 'l ciel della marina asciuga,
ond' hanno i fiumi ciò che va con loro,

37 virtù così per nimica si fuga
da tutti come biscia, o per sventura
del luogo, o per mal uso che li fruga:

40 ond' hanno sì mutata lor natura
li abitator della misera valle,
che par che Circe li avesse in pastura.

43 Tra brutti porci, più degni di galle
che d'altro cibo fatto in uman uso,
dirizza prima il suo povero calle.

46 Botoli trova poi, venendo giuso,
ringhiosi più che non chiede lor possa,
e da lor disdegnosa torce il muso.

"Tacuinum sanitatis". Min. lombarda - sec. XIV - (Parigi, Biblioteca Nazionale - Ms. N.A.L. 1673 - f. 83 r; f. 85 r)

49 Vassi caggendo; e quant'ella più 'ngrossa,
tanto più trova di can farsi lupi
la maladetta e sventurata fossa.

52 Discesa poi per più pelaghi cupi,
trova le volpi sì piene di froda,
che non temono ingegno che le occupi.

55 Né lascerò di dir perch'altri m'oda;
e buon sarà costui, s'ancor s'ammenta
di ciò che vero spirto mi disnoda.

58 Io veggio tuo nepote che diventa
cacciator di quei lupi in su la riva
del fiero fiume, e tutti li sgomenta.

61 Vende la carne loro essendo viva;
poscia li ancide come antica belva:
molti di vita e sé di pregio priva.

stirpi era andato sempre più degenerando, come un problema morale. La condanna della lotta dell'uomo contro l'uomo e le voci invocanti la pace e la giustizia, la deprecazione della violenza dentro la stessa città in cui si lottano *quei che un muro ed una fossa serra* si esprimono in Dante con forza polemica che condanna i vizi e i disordini dell'ordinamento comunale" (Piromalli). Per questo anche il linguaggio si trasforma in eloquenza calda e serrata, con un ordine sintattico accuratamente elaborato, che dopo aver concluso il primo ritmo del respiro spirituale di questa invettiva nella descrizione del corso del fiume, introduce, con la figura di Circe e dei suoi incantesimi, l'immagine medievale della valle abitata da bestie.

43. Dispiega dapprima il suo corso povero d'acqua (*povero calle*) tra sudici porci, più degni di ghiande (*galle*) che di altri cibi fatti ad uso degli uomini.

Il primo tratto dell'Arno scorre nell'alto Casentino, i cui abitanti vengono presentati come *brutti porci*, o per alludere alla loro condizione di vita molto primitiva o per il fatto che si dedicavano particolarmente all'allevamento dei suini. Secondo altri commentatori, invece, il nome deriverebbe dal castello di Porciano (ai piedi del Falterona), dimora di un ramo dei conti Guidi.

46. Trova poi, scendendo verso il piano, cani (*botoli*) ringhiosi più di quanto richiederebbe la loro forza (*possa*), e si allontana (*torce il muso*) da loro con disdegno.

Botoli sono gli Aretini, "perché botoli sono cani piccoli da abbaiare più che da altro; e così dice che sono li Aretini, atti ad orgoglio più che a forze" (Buti). La valle dell'Arno, presso Arezzo, compie una grande curva (*torce il muso*) verso occidente, formando il Valdarno superiore.

49. Procede (*vassi*) scendendo (*caggendo*); e quanto più la maledetta e sventurata valle (*fossa*) si va allargando, tanto più trova cani che si trasformano in lupi (*di can farsi lupi*).

I cani aretini cedono il posto ai lupi fiorentini, "li quali come lupi affamati intendono all'avarizia e all'acquisto per ogni modo, con violenza e rubamento e sottomettendo li loro vicini" (Buti).

52. Disceso poi attraverso numerosi profondi passaggi (*per più pelaghi cupi*), trova volpi così piene di astuzia (*froda*), che non temono trappole capaci di sorprenderle (*ingegno che le occupi*).

L'Arno, dopo essersi incassato nei *pelaghi cupi* del Valdarno inferiore, giun-

ge a Pisa, i cui abitanti sono paragonati "alle volpi per la malizia; imperò che li pisani sono astuti e coll'astuzia più che colla forza si rimediano dai loro vicini" (Buti).

55. Né cesserò (*lascerò*) di parlare per il fatto che un altro (*perch'altri*: cioè Rinieri) *mi* ascolta; e sarà utile (*buon*) a costui (Dante), se si ricorderà anche (*s'ancor s'ammenta*) di ciò che una verace ispirazione mi rivela (*vero spirto mi disnoda*).

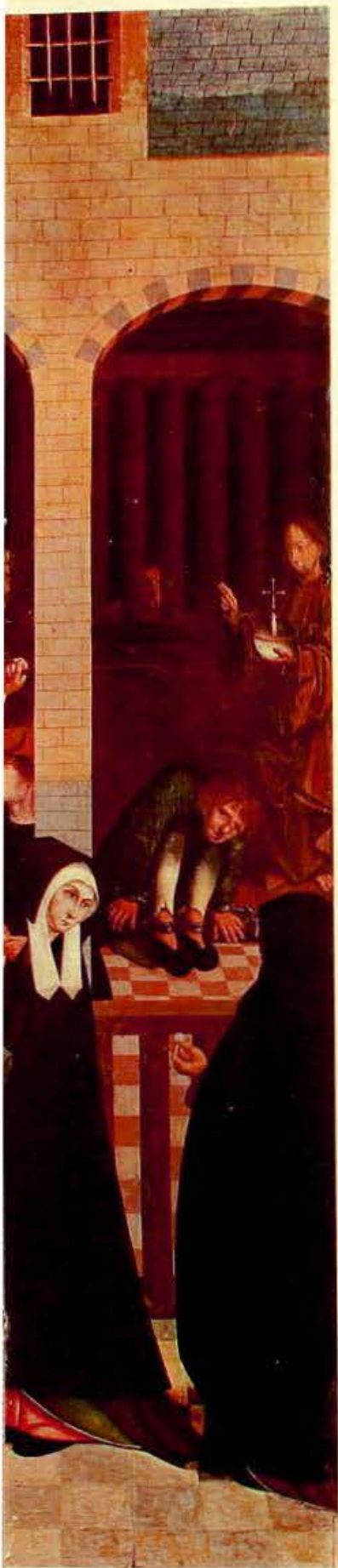
Guido del Duca afferma di parlare per puro amore di verità: le sue parole saranno motivo di dolore per Rinieri, che udrà preannunciare le malvage azioni del nipote Fulcieri, ma a Dante esse, anche se amare, permetteranno di sopportare meno duramente i mali futuri di Firenze, perché quelle sventure non gli giungeranno inaspettate.

58. Vedo tuo nipote diventare cacciatore di quei lupi lungo le rive del crudele (*fiero*) fiume, spargendo fra loro il terrore (*e tutti li sgomenta*).

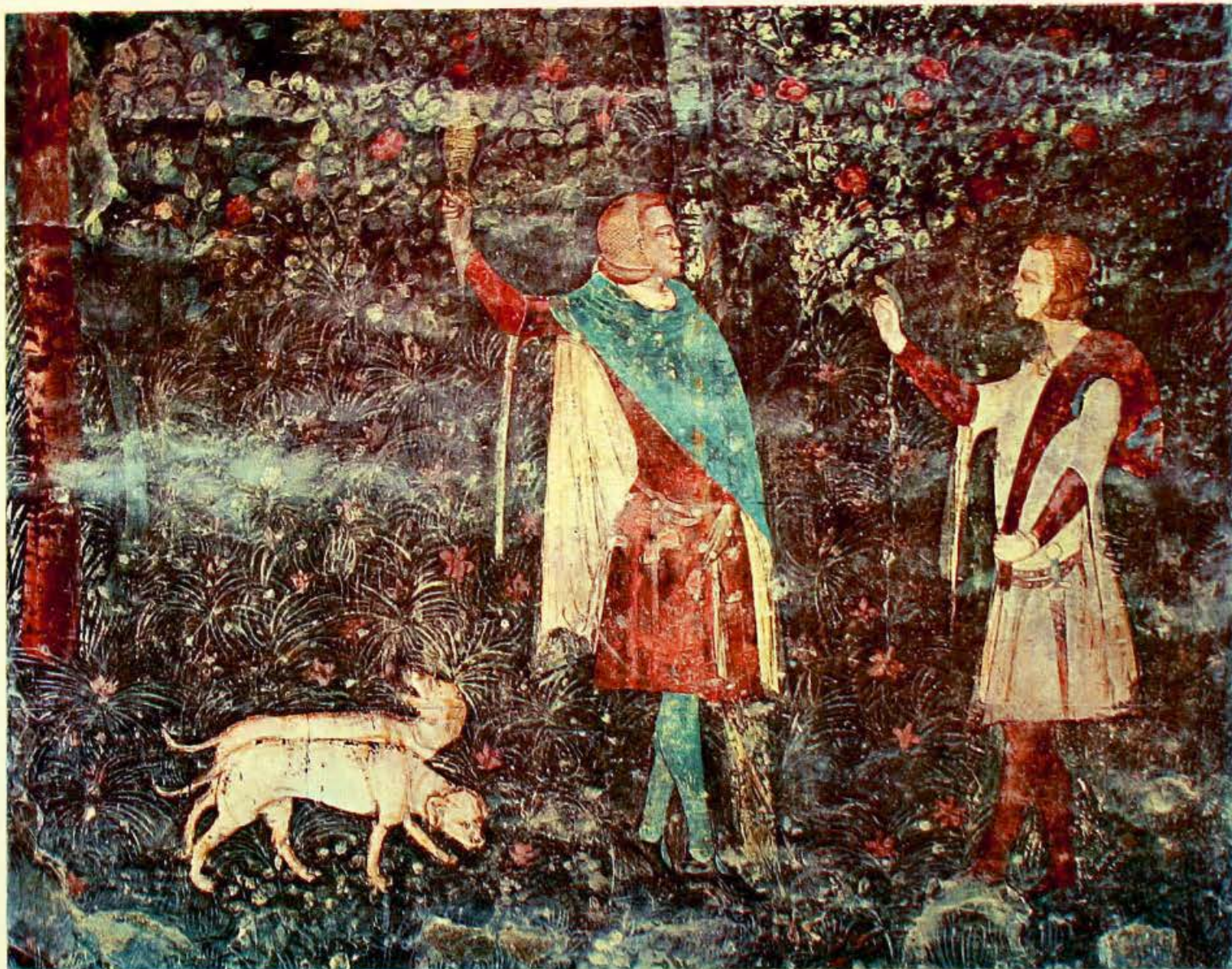
61. Vende la loro carne ancora viva; poi li uccide (*ancide*) come belva inveterata nella sua ferocia (*come antica belva*): priva molti della vita e se stesso dell'onore (*pregio*).

64. Esce macchiato di sangue dalla sciagurata (*trista*) selva (da Firenze); e la lascia in uno stato tale, che neppure fra molti anni (*di qui a mille anni*) potrà

Purgatorio XIV, 147

"Le opere di misericordia" attribuito ad un ignoto pittore fiammingo conosciuto con il nome di "Maestro di Alkmaar" (sec. XV). (Amsterdam, Museo Nazionale)

risorgere (*si rinselva*) ritornando nella primitiva (*primaio*) condizione ».

Io veggio tuo nepote: Fulcieri da Calboli divenne podestà di Firenze nel 1303 e, per conservare la sua carica oltre il termine stabilito di sei mesi, si fece strumento della politica dei Neri contro i Bianchi e i Ghibellini. Il Villani, in un passo della sua *Cronaca* (VIII, 59), lo definisce "uomo feroce e crudele", rivelando anche il nome dei cittadini fiorentini che, benché innocenti, egli fece condannare a morte, per avere l'appoggio dei Neri: *vende la carne loro essendo viva.*

Nei versi 43-54 la storia era diventata un "attuale mito di bestie, ora sconcie, ora vili, ora feroci, ora perfide" (Grabher): tale mito trova il suo completamento naturale in un annuncio di sciagure pubbliche, in una rivelazione tragica e barbara, dove di validissimo effetto poetico è l'aver fatto pronunciare la profezia (*io veggio*) da un cieco, per cui essa pare acquistare l'intensità che può provenire da una visione tutta interiore. "Continuando e sviluppando coerentemente l'emblematica fluviale e ferina, la figurazione esaspera i motivi d'ispirazione infernale, con l'irrompere di una figura nuova, una sorta di demonio sanguinario che sulla riva del *fiero fiume* e su *quei lupi* pare eserciti una superiore vendetta, ma a sua volta atteggiandosi ferocemente come *antica belva*. E quindi i *lupi* sono ora vittime sgomente, e il nuovo misfatto è tale da convertire

64 Sanguinoso esce della trista selva;
lasciala tal, che di qui a mille anni
nello stato primaio non si rinselva».

67 Com'all'annunzio di dogliosi danni
si turba il viso di colui ch'ascolta,
da qual che parte il periglio l'assanni,

70 così vid' io l'altr'anima, che volta
stava a udir, turbarsi e farsi trista,
poi ch'ebbe la parola a sé raccolta.

73 Lo dir dell'una e dell'altra la vista
mi fer voglioso di saper lor nomi,
e dimanda ne fei con prieghi mista;

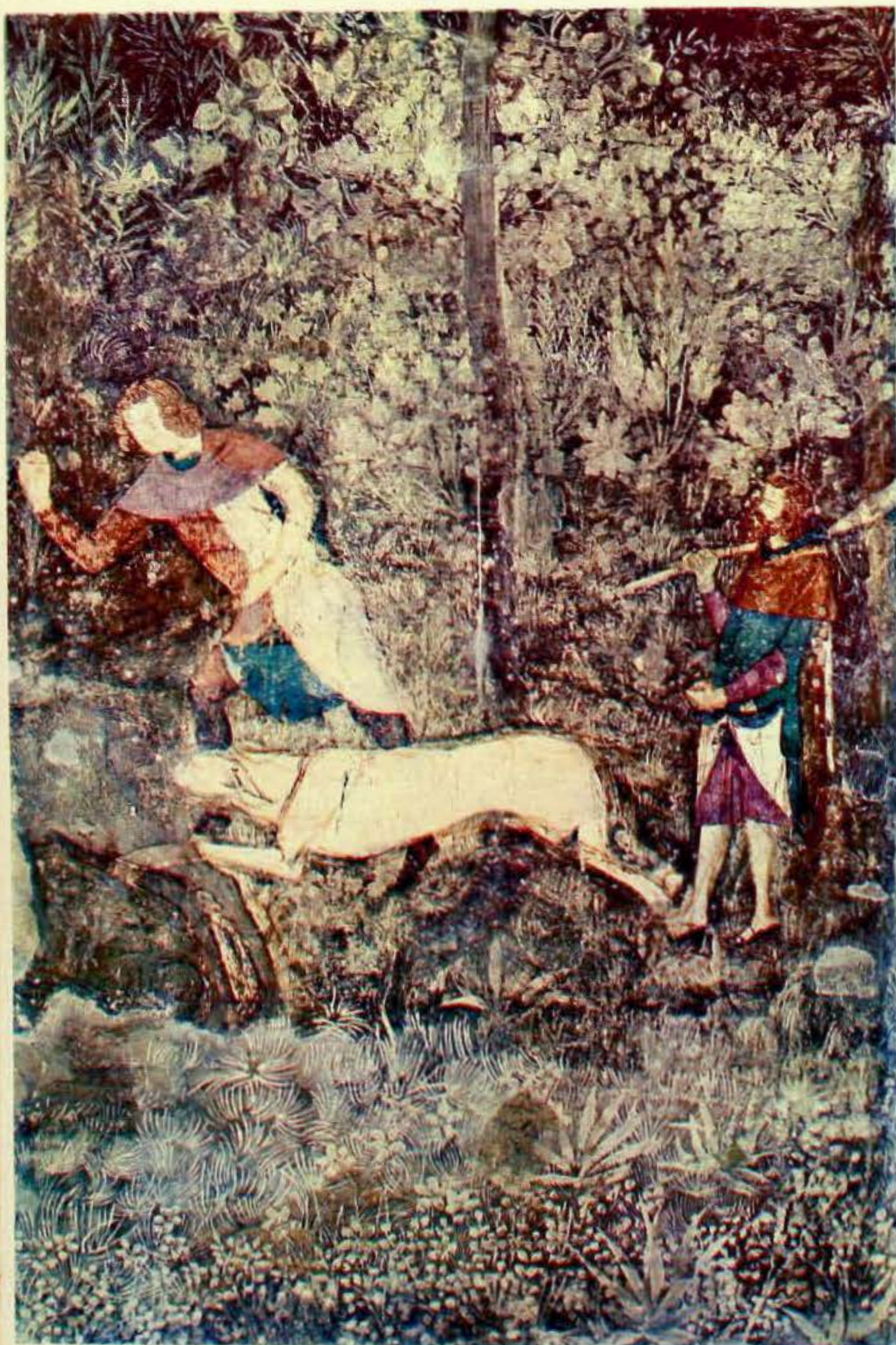
76 per che lo spirto che di pria parlòmi
ricominciò: «Tu vuo' ch' io mi diduca
nel fare a te ciò che tu far non vuo'mi.

79 Ma da che Dio in te vuol che traluca
tanto sua grazia, non ti sarò scarso;
però sappi ch' io son Guido del Duca.

82 Fu il sangue mio d' invidia sì riarso,
che se veduto avesse uom farsi lieto,
visto m'avresti di livore sparso.

85 Di mia semente cotal paglia mieto:
o gente umana, perché poni 'l core
là 'v'è mestier di consorte divieto?

La pittura rappresentò la vita di corte - che nella guerra, nell'amore, nella caccia e nei banchetti aveva trovato gli elementi propulsori della sua esistenza quotidiana - con effetti particolarmente intensi solo nel secolo XIV. Gli affreschi avignonesi, attribuiti a un allievo di Simone Martini, ci permettono di cogliere - con la loro atmosfera dolce e vagamente incantata, distesa in una natura esuberante che vive in stretto contatto con la figura umana - un momento di quella vita.

"Scene di caccia" attribuito a Matteo Giovannetti da Viterbo (sec. XIV) - (particolari). (Avignone, Palazzo dei Papi - Camera del cervo)

la riva del fiume in una *trista selva*". (Grana) In questa immagine, e davanti ai secoli che non basteranno a risollevarla, Firenze si trasforma agli occhi dell'esule, che la vede straziata dalle lotte di parte, e grandeggia nella pietà che ispira, cosicché la satira si cambia in un momento vibrante e lirico, nel quale la catastrofe morale e civile della città è dolorosamente rivissuta attraverso il profondo legame d'affetto che lega il Poeta alla sua patria.

67. Come all'annunzio di gravi (*dogliosi*) danni si turba il volto di chi ascolta, da qualunque parte (*da qual che parte*) il pericolo lo minacci (*l'assanni*),

70. allo stesso modo io vidi l'altra anima, che era tutta volta ad ascoltare, turbarsi e diventare preoccupata (*trista*), dopo avere accolto e meditato (*a sé raccolta*) quella profezia (*parola*).

73. Le parole della prima anima e l'aspetto (*vista*) dell'altra mi resero desideroso di conoscere i loro nomi, e a questo proposito (*ne*) rivolsi loro una domanda unita a preghiera;

76. per la qual cosa lo spirito che mi aveva parlato in precedenza (*di pria*) riprese a dire: « Tu vuoi che io m'induca (*mi diduca*) a fare nei tuoi confronti ciò che tu non vuoi fare nei miei (nascondendomi il tuo nome).

79. Ma dal momento che Dio vuole che in te traspaia (*traluca*) tanto la sua Grazia, non ti sarò avaro delle mie parole (*scarso*); perciò (*però*) sappi che io sono Guido del Duca.

82. La mia anima arse a tal punto d'invidia, che se avesse visto uno mostrarsi contento, mi avresti visto diventare livido (*di livore sparso*).

85. Da quello che ho seminato (*di mia semente*: l'invidia) raccolgo questa paglia: o uomini, perché rivolgete (*poni*) l'anima ai beni terreni (*là*) dove è necessaria (*v'è mestier*) (per poterli godere) l'esclusione di altri che ne siano partecipi (*di consorte divieto*)?

Guido del Duca nella sua apostrofe contro l'amore dei beni terreni usa un linguaggio giuridico, ricorrente in una legge degli Statuti comunali del tempo, in base alla quale se un cittadino ricopriva determinate cariche, i suoi "consorti", cioè i membri della sua famiglia, ne restavano esclusi, ricevendo il "divieto" di parteciparvi.

88. Questo è Rinieri; questo è il prestigio (*pregio*) e l'onore della casata da Calboli, dove in seguito nessuno si è fatto erede (*reda*) della sua virtù.

91. E tra il Po, l'Appennino, il mare e il Reno (cioè nella Romagna) non solo

88 Questi è Rinier; questi è 'l pregio e l'onore
della casa da Calboli, ove nullo
fatto s' è reda poi del suo valore.

91 E non pur lo suo sangue è fatto brullo,
tra 'l Po e 'l monte e la marina e 'l Reno,
del ben richesto al vero e al trastullo;

94 ché dentro a questi termini è ripieno
di venenosi sterpi, sì che tardi
per coltivare omai verrebber meno.

97 Ov'è il buon Lizio e Arrigo Manardi?
Pier Traversaro e Guido di Carpigna?
Oh Romagnuoli tornati in bastardi!

Nel XII e XIII secolo fiorì in Germania una lirica di soggetto amoroso, che fu una delle manifestazioni più caratteristiche dell'epoca cavalleresca: alle usanze cortigiane i "Cantori d'amore" (o Minnesänger) chiesero materia di ispirazione e la miniatura accompagnò i loro versi con una fantasia vivace ed esuberante, capace di esprimersi nel tratto sicuro e nel colore brillante.

la sua famiglia è diventata priva (*brullo*) delle virtù necessarie (*ben richesto*) ai bisogni concreti della vita (*vero*) e ai suoi lati piacevoli (*trastullo*).

94. perché (il territorio) entro questi confini (*termini*) è a tal punto pieno di piante velenose, che, per quanto esso si coltivi (*per coltivare*), si estirperebbero (*verrebber meno*) ormai troppo tardi.

97. Dov'è il nobile (*buon*) Lizio e Arrigo Manardi? Piero dei Traversari e Guido di Carpegna? Oh Romagnoli cambiati in bastardi!

Lizio di Valbona, Arrigo Manardi di Bertinoro, Piero dei Traversari, Guido di Carpegna sono signori romagnoli vissuti nel secolo XIII.

100. Quando a Bologna tornerà a rivivere (*si ralligna*) un Fabbro? quando a Faenza un Bernardino di Fosco, nobile virgulto (*verga gentil*) venuto da un'umile erba (*di picciola gramigna*)?

Fabbro dei Lambertazzi appartenne ad un'antica famiglia bolognese e guidò il partito dei Ghibellini romagnoli fino alla sua morte (1259).
Bernardino di Fosco fu un faentino di umili origini, che ricoprì la carica di podestà di Pisa e di Siena.

103. Non ti stupire, se io piango, o Toscano, quando ricordo insieme con

100 Quando in Bologna un Fabbro si ralligna?
quando in Faenza un Bernardin di Fosco,
verga gentil di picciola gramigna?

103 Non ti maravigliar, s'io piango, Tosco,
quando rimembro con Guido da Prata
Ugolin d'Azzo, che vivette nosco,

106 Federigo Tignoso e sua brigata,
la casa Traversara e li Anastagi
(e l'una gente e l'altra è diretata),

109 le donne e' cavalier, li affanni e li agi
che ne 'nvogliava amore e cortesia
là dove i cuor son fatti sì malvagi.

"Poesie dei Minnesänger": raccolta fatta dallo zurighese Rüdiger Manesse tra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV. Min. tedesca - (Heidelberg, Biblioteca Universitaria - Ms. Pal. Germ. 848 - f. 13 r; f. 271 r)

Guido da Prada Ugolino d'Azzo, che visse tra noi Romagnoli (*nosco*),

106. Federigo Tignoso e la sua compagnia (*brigata*), la casata dei Traversari e gli Anastagi (ma l'una e l'altra famiglia si sono estinte [*è diretata*]),

109. le donne e i cavalleri, le difficili imprese (*affanni*) e i raffinati dilettamenti (*agi*) dei quali l'amore e la cortesia suscitavano in noi il desiderio (*ne 'nvogliava*) là (in Romagna) dove gli animi sono diventati così crudeli.

Guido da Prada (nel Faentino) visse tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.
Ugolino d'Azzo, della nobile casata toscana degli Ubaldini, morì nel 1232, dopo aver trascorso la maggior parte della sua esistenza nella Romagna.
Federigo Tignoso nacque probabilmente a Rimini, e fu generoso e cortese come la *brigata* che lo circondava. Sappiamo dell'esistenza di queste compagnie o associazioni mondane e aristocratiche nella società del '200 da storici e scrittori del tempo. Dante stesso vi allude nel canto XXIX, verso 130 dell'*Inferno*.
Al tempo del Poeta due fra le più potenti e antiche famiglie di Ravenna, quella dei Traversari e quella degli Anastagi, erano in piena decadenza.
Dante nel *Convivio* (II, X, 8) afferma che "cortesia e onestade è tutt'uno: e però che ne le corti anticamente le vertudi e li belli costumi s'usavano, si

come oggi s'usa lo contrario, si tolse quello vocabulo da le corti, e fu tanto a dire cortesia quanto uso di corte". Sono parole che aiutano a comprendere questa parte del canto, nella quale l'indignazione di fronte al tempo presente si scioglie in una elegiaca, nostalgica lode del passato, motivo che verrà ripreso nel canto XVI e che costituirà il tema patetico - nato dai sentimenti e dai ricordi dell'esule nonché dalle sue aspirazioni ad una vita migliore - non solo dei canti centrali del *Purgatorio*, ma anche di quelli del *Paradiso*: "è come un ripiegarsi dell'animo su di sé e scoprire al di là della triste realtà, che suscita gli sdegni e li fa violenti, una regione in cui lo spirito pur piangendo riposa: il mondo dell'antica cortesia, e lo spirito trova nel vagheggiamento di questo mondo uno dei motivi più profondi di sé" (Malagoli).
In un lungo discorso, che pur in un diverso tono affettivo, conserva il movimento oratorio di quello che lo ha preceduto, Dante, attraverso le parole di Guido, rievoca il mondo in cui ha trascorso la sua giovinezza, il mondo che amava ancora la cortesia e le vir-

Particolari da: "San Martino armato cavaliere" di Simone Martini (c. 1285-1344). (Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco. Cappella di San Martino)

112 O Brettinoro, ché non fuggi via,
poi che gita se n'è la tua famiglia
e molta gente per non esser ria?

115 Ben fa Bagnacaval, che non rifiglia;
e mal fa Castrocaro, e peggio Conio,
che di figliar tai conti più s'impiglia.

118 Ben faranno i Pagan, da che 'l demonio
lor sen girà; ma non però che puro
già mai rimagna d'essi testimonio.

121 O Ugolin de' Fantolin, sicuro
è il nome tuo, da che più non s'aspetta
chi far lo possa, tralignando, oscuro.

124 Ma va via, Tosco, omai; ch'or mi diletta
troppo di pianger più che di parlare,
sì m'ha nostra ragion la mente stretta».

127 Noi sapavam che quell'anime care
ci sentivano andar; però, tacendo,
facean noi del cammin confidare.

130 Poi fummo fatti soli procedendo,
folgore parve quando l'aere fende,
voce che giunse di contra dicendo:

133 «Anciderammi qualunque m'apprende»;
e fuggì come tuon che si dilegua,
se subito la nuvola scoscende.

tù individuali, e che aveva fatto proprio un modo di vita lieta, elegante e operosa. Egli delinea, nota il Mattalia, il quadro idealizzato di una società feudale - cavalleresca, quale risulta dall'incontro del raffinato mondo cantato dalla poesia provenzale con quello, altrettanto raffinato, ma più ricco di fatti guerrieri, della poesia e della narrativa brettone, "in rilevante e certamente intenzionale contrasto col quadro della rissosa ed esagitata Romagna «tirannica» delineato nel canto XXVII dell'*Inferno*, e nella figurazione del quale Dante ribadisce il suo atteggiamento e i suoi gusti di aristocratico-conservatore, fieramente avverso al livellamento e alla degradazione del costume portati dall'avvento della borghesia plutocratica e mercantilesca: che sarà detto in più chiare e dure note, nei canti XV e XVI del *Paradiso*", anche se, occorre rilevare, la "cortesia" per Dante non è retaggio di sangue, ma interiore perfezione, gentilezza di uomini dotati di cuore generoso (nella rassegna di Guido, infatti, viene esaltato anche chi divenne grande e *gentil*, pur uscendo da *picciola gramigna*), che però "s'ingentilirono in una società formata da donne e cavalieri viventi tra i nobili svaghi della pace" (Piromalli). Per questo Dante fa piangere Guido del Duca (versi 124-126), e più tardi Marco Lombardo, sulla fine del mondo cavalleresco, quando l'amore per una donna armava il braccio nei tornei o i castelli aprivano le porte per accogliere generosamente i cavalieri: due versi cantano nel loro ritmo melodico quel sogno di eleganza e di nobiltà, *le donne e' cavalier, li affanni e li agi che ne 'nvogliava amore e cortesia*, diventando non solo il centro ideale del canto, ma la formula-sintesi di quel mondo, raccolta prima dal Boccaccio e poi dall'Ariosto nel famoso proemio dell'*Orlando Furioso*.

L'ultima testimonianza del mondo cortese è forse da vedersi in alcuni momenti della pittura di Simone Martini, fra i quali sono determinanti queste due rappresentazioni, dove il motivo della caccia e quello della musica, la quale accompagnava ogni manifestazione dell'ambiente di corte, appaiono come scene di vita vissuta in un tempo idealmente lontano, che tornano nostalgiche nell'incantato ritmo di una visione tutta interiore.

112. O Bertinoro (*Brettinoro*), perché non scompari, dal momento che si è estinta (*poi che gita se n'è*) la famiglia dei tuoi signori e molte altre famiglie nobili (sono scomparse) per non corrompersi (*per non esser ria*)?

Bertinoro era una città fra Cesena e Forlì, sede dei Mainardi, che si estinsero nel 1177, e famosa per la "cortesia" dei suoi gentiluomini.

115. Fa bene la casata di Bagnacavallo (i conti Malvicini, signori dei luoghi fra Lugo e Ravenna), che non ha più discendenti (*non rifiglia*); e fa male quella di Castrocaro (in Val Montone), e peggio quella di Conio (vicino ad Imola), che si dà ancora briga (*più s'impiglia*) di mettere al mondo (*figliar*) conti così degeneri (*tai conti*).

118. Faranno bene i Pagani (a continuare la loro stirpe), dopo che sarà scomparso (*sen girà*) il loro diabolico rappresentante (*'l demonio lor*); ma non per questo (*però*) accadrà che di loro possa pi rimanere una testimonianza (*testimonio*) pura.

I Pagani, signori di Faenza, ebbero in Maghinardo da Susinana (cfr. *Inferno* canto XXVII, versi 49-51) il loro peggiore esponente (*'l demonio lor*); anche dopo la sua morte (1302), la fama della famiglia resterà rovinata.

121. ● Ugolino dei Fantolini, il tuo nome è sicuro, dal momento che non si aspetta più un discendente che lo possa oscurare, uscendo dalla retta via (*tralignando*).

Ugolino dei Fantolini fu un faentino di parte guelfa, signore di alcuni castelli della Romagna, morto nel 1278

Dante e Virgilio con Guido del Duca e Rinieri da Calboli.
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - sec. XIV -
(Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 84 v)

136 Come da lei l'udir nostro ebbe triegua,
ed ecco l'altra con sì gran fracasso,
che somigliò tonar che tosto segua:

139 «Io sono Aglauro che divenni sasso»;
ed allor, per ristrignermi al poeta,
in destro feci e non innanzi il passo.

142 Già era l'aura d'ogne parte queta;
ed el mi disse: «Quel fu il duro camo
che dovria l'uom tener dentro a sua meta.

145 Ma voi prendete l'esca, sì che l'amo
dell'antico avversaro a sé vi tira;
e però poco val freno o richiamo.

148 Chiamavi 'l cielo e 'ntorno vi si gira,
mostrandovi le sue bellezze etterne,
e l'occhio vostro pur a terra mira;

151 onde vi batte chi tutto discerne».

lasciando due figli che morirono alcuni anni dopo senza discendenti.

124. Ma allontanati ormai, o Toscano, perché ora sento molto desiderio di piangere più che di parlare, a tal punto il nostro colloquio (*ragion*) mi ha attanagliato (*stretta*) l'animo ».

127. Noi sapevamo che quelle anime nobili (*care*) ci sentivano camminare; perciò (*però*), con il loro silenzio (*tacendo*), ci rendevano sicuri della nostra strada (*facean noi del cammin confidare*).

130. Dopo che, continuando a procedere, restammo soli, apparve come una folgore quando squarcia (*fende*) l'aria, una voce che risuonò davanti a noi (*giunse di contra*) dicendo:

133. « Mi ucciderà (*anciderammi*) chiunque mi troverà (*m'apprende*) »; e scomparve come un tuono che dilegua, quando (*se*) all'improvviso (*subito*) squarcia (*scoscende*) la nuvola.

Anche gli esempi di invidia punita, come quelli di carità (cfr. canto XIII, versi 25-36), sono gridati ad alta voce. Il primo ripete le parole che Caino pronunciò dopo l'uccisione del fratello Abele, consapevole della maledizione divina che lo avrebbe perseguitato.

136. Quando non la udimmo più (*da lei l'udir nostro ebbe triegua*), ecco la seconda voce con tale fragore, che sembrò un tuono che segua subito quello precedente (*tonar che tosto segua*):

139. « Io sono Aglauro che fui trasformata in sasso »; ed allora, per stringermi tutto a Virgilio, mi mossi verso destra invece che avanti.

Il secondo esempio ricorda l'invidia di Aglauro, figlia di Cecrope, re d'Atene, nei confronti della sorella Erse, amata da Mercurio. Per punizione il dio la trasformò in pietra.

142. Ormai l'aria era tranquilla da ogni parte; ed egli mi disse: « Quello che hai udito (*quel*) è il duro freno (*camo*) che dovrebbe trattenere gli uomini entro i giusti limiti (*dentro a sua meta*).

145. Ma voi vi lasciate adescare dai beni mondani (*prendete l'esca*), così che l'amo del demonio (*antico avversaro*) vi attira a sé; e perciò (*però*) poco serve (*val*) il freno o il richiamo.

148. Il cielo vi chiama (*chiamavi*) e vi ruota intorno, mostrandovi le sue eterne bellezze, eppure (*e*) i vostri occhi guardano soltanto (*pur*) verso terra;

151. e per questo (*onde*) vi punisce Colui che tutto conosce ».

Purgatorio, Canto XV

Mancano tre ore al tramonto del sole e i due pellegrini procedono sempre nel secondo girone, allorché una luce improvvisa colpisce con particolare intensità gli occhi di Dante: appare l'angelo guardiano del terzo girone, quello degli iracondi, il quale indica ai due poeti la scala per salire, e li accompagna con il canto di « Beati misericordes » *e* « Godi tu che vinci! ». *Dante, per mettere a profitto il tempo del cammino, chiede al maestro chiarimenti intorno all'uso dei due termini,* divieto *e* consorte, *fatto da Guido del Duca nel canto precedente. Ha inizio una lunga spiegazione filosofica, nella quale Virgilio dimostra che l'invidia nasce dall'amore dei beni terreni, mentre coloro che ormai hanno conquistato, in paradiso, quelli spirituali, sono uniti da un profondo affetto reciproco, nel quale si riflette l'infinita carità di Dio verso le sue creature. Giunti nel terzo girone, appaiono in visione a Dante tre scene di mansuetudine: il ritrovamento di Gesù nel tempio mentre discute con i dottori, l'episodio che ha per protagonisti il tiranno Pisistrato e la moglie, la lapidazione di Santo Stefano.*

Il canto termina con un'esortazione di Virgilio al discepolo, affinché questi, dopo essersi riscosso dalle visioni, affretti il suo passo, mentre avanza sempre più verso di loro un denso fumo, quello che avvolge le anime degli iracondi.

INTRODUZIONE CRITICA

Il canto XV, dopo essere stato giudicato nel suo complesso di scarso rilievo ai fini di una considerazione dei valori poetici, in quanto prevalentemente dottrinario - attinente alla struttura didascalica del poema più che alla sua poesia - è stato fatto oggetto, segnatamente da parte del Marti, di un'analisi volta a temi che questa struttura vivificano, ponendola come inscindibile dal momento lirico che la pervade. Entro tale prospettiva il XV del *Purgatorio* è stato definito il canto della luce. "Nella continua e sempre rinnovantesi - scrive il critico - prospettiva di luci e di ombre - dalla spera che a guisa di fanciullo scherza, alla luce abbarbagliante dell'angelo; dalla luce d'ardore e di carità del primo paesaggio paradisiaco a quella tutta interiore delle visioni estatiche; dalla luce serotina e trepida di tramonto al preannunziato buio d'inferno - la cosiddetta struttura dimostra tutta intera la sua natura poietica, mitologica, fantastica, insomma; e il canto riacquista una sua funzione ed una sua autonomia."

Anche una considerazione tuttavia che, come quest'ultima, insista prevalentemente sull'elemento sensibile e metaforico della luce, assunto a momento determinante la complessiva fisionomia poetica del canto, rischia di apparire in fondo ancora astratta e di esaurirsi in una serie di citazioni isolate. Essa infatti convalida il diffuso preconcetto secondo il quale, ovunque nella *Commedia* affiori in maniera esplicita il pensiero filosofico o teologico dei tempi del Poeta, ci troviamo in presenza di passi aridamente scolastici, i quali, per essere accetti al nostro palato, avrebbero bisogno di una integrazione lirica. Questo equivale a perdere di vista che, a mano a mano che la mente del protagonista si avvicina al regno dell'assoluta evidenza, le discussioni teoriche acquistano una dimensione sempre più eminentemente drammatica e tesa, a prescindere dalle oasi liriche, dense di un più circoscritto peso di affetti, che in esse si schiudono. È stato scritto in proposito (Montano) che nella *Commedia* "i vari personaggi, e Dante e Virgilio prima di tutti, si esprimono ed agiscono in conformità con le diverse situazioni di peccato e di redenzione", onde "la discussione teologica non è minimamente, nel poema, il frutto di un intendimento didascalico e di un intervento del teologo nella storia, ma nasce, anche essa, sempre dall'interno della rappresentazione e ne esprime uno dei momenti" ed in particolare, per quanto riguarda il gruppo dei grandi canti dottrinali dal XV al XIX della seconda cantica, che questi ultimi, mentre rappresentano l'apoteosi del *lumen naturale* impersonato da Virgilio, al tempo stesso ne denunciano gli insopprimibili limiti.

Già a partire dal XV, infatti, la ragione si mostra imperfettamente capace di far propri i motivi che la realtà del secondo regno le propone. Virgilio spiega ricorrendo a poetiche analogie; il suo insegnamento si commisura con temi, come i paradossi della carità (*com'esser puote ch'un ben distributo in più posseditor faccia più ricchi di sé, che se da pochi è posseduto?*), che la sua crepuscolare, serena sapienza non è in grado se non di illuminare suggestivamente, da lontano (*com'a lucido corpo raggio vene*). L'amore di cui egli parla adombra, come in un mito, la vissuta concretezza della carità; non è ad un'esperienza sofferta in prima persona che egli fa riferimento, ma soltanto ad un postulato, esigenza insoddisfatta dell'essere dell'uomo, fermo, all'apogeo della cultura classica, nei limiti della suprema tra le facoltà naturali. Presago della dimensione del trascendente, ma *sanza speme*, in perpetuo, insaziato *disio*, non è dato a Virgilio di accedere ad essa. Di qui, in armonia con quella che è l'intonazione generale del *Purgatorio*, il colore trepido, l'arcana malinconia delle sue parole, nota grave, ovunque percepibile in queste pagine.

Il trascendente si mostra tuttavia prefigurato qui, non meno che negli altri gironi del monte, anche per via non razionale, entro la percezione diretta del pellegrino, nelle visioni che lo mettono in presenza di esempi di mansuetudine. Assai più che negli esempi di virtù fin qui apparsi è sottolineato, nelle visioni del canto XV - quasi in risposta alla discussione teorica che ne occupa la parte centrale e nella quale la guida razionale del poeta latino ha svelato un principio di difficoltà inerente alla sua stessa finitezza (*com'esser puote*) - il carattere miracoloso, gratuito. I bassorilievi del girone dei superbi, al confronto, albergavano già in sé il miracolo, ma miracolosa era in essi soltanto la perfezione della esecuzione artistica, non le caratteristiche materiali (marmo) o formali (arte del rilievo) che li definivano come prodotti di una tecnica sostanzialmente ancora umana. Qui Dio si serve invece, per rivelarsi, di uno strumento che è esso stesso inspiegabile, sacro: la visione che folgora profeti e santi. Essa impone alla nostra percezione una verità che non consente quegli apprezzamenti critici e quei confronti che il Poeta era stato ancora in grado di formulare di fronte agli esempi scolpiti del canto XI. Donde l'immediatezza nella resa stilistica di queste visioni: essa poggia su mezzi elementari (il nesso paratattico, la ripetizione di parole e forme grammaticali, l'impiego dell'*annominatio*, il frequente uso di sostantivi scarsamente individualizzanti o del pronome indefinito), che avvicinano questo brano del canto al realismo dei libri sacri o di certa umile epica medievale. Gli esempi di mansuetudine vengono così a pausare felicemente l'elaborata struttura strofica e sintattica caratterizzante il canto nel suo complesso, dalla determinazione astronomica iniziale, attraverso la complessa fenomenologia della luce (assunta ora in senso naturalistico ora in senso metaforico), che commenta il tema itinerale e il teorizzare di Virgilio, fino alla decisa risoluzione di quest'ultima nel verso di chiusura, che ormai individua con fermezza la tematica del canto successivo.

Purgatorio XV, 10-15
La Commedia, Purgatorio.
Min. napoletana - a. 1360 circa - (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 86 r)

Canto XV

1 Quanto tra l'ultimar dell'ora terza
e 'l principio del dì par della spera
che sempre a guisa di fanciullo scherza,

4 tanto pareva già inver la sera
essere al sol del suo corso rimaso;
vespero là, e qui mezza notte era.

1. Quanto percorso compie il sole (*quanto... par della spera*) che (oscillando nel suo moto apparente fra i due tropici) pare sempre giocare come un fanciullo (*a guisa di fanciullo*), tra l'inizio del giorno e la fine dell'ora terza,

4. altrettanta parte del suo cammino sembrava ormai gli fosse rimasta (*tanto pareva già... essere al sol del suo corso rimaso*) per arrivare al tramonto (*inver la sera*); nel purgatorio (*là*) era il vespero, e in Italia (*qui*) era mezzanotte.

Tenendo presente la divisione canonica delle ore del giorno in ora prima, terza, sesta, nona, partendo dalle sei del mattino, Dante intende spiegare che la quantità di cammino percorsa dal sole fra le sei e le nove è uguale a quella che deve percorrere per tramontare: mancano cioè tre ore, e infatti nel purgatorio inizia il vespero (tra le quindici e le diciotto) che precede la sera; agli antipodi, cioè a Gerusalemme, sono le tre antimeridiane, e in Italia, dove il Poeta immagina di scrivere, e che si trova a 45 gradi di longitudine occidentale da Gerusalemme, è mezzanotte.
Il paragone tra la luce e il fanciullo che scherza è parso privo di risonanze liriche alla maggior parte degli interpreti. Anche da un punto di vista logico, il significato del perpetuo scherzare della luce non risulta, a una prima lettura, evidente. La più persuasiva spiegazione è forse quella fornita dal Porena, per il quale critico la similitudine del verso 3 "raffronta... la condotta incostante del fanciullo, che sempre vuole e disvuole, fa e disfà, con quel continuo e costantemente incostante oscillar del sole, nella vicenda delle stagioni, fra un tropico e l'altro". Ove si accetti questa esegesi, il quadro con cui il canto si apre perde quel che di angusto e di irrisorio, che una considerazione immediata del verso 3 è suscettibile di conferirgli (anche un critico smaliziato come il Marti si domanda, facendo eco a chi, come P. Venturi, ha definito questo verso "miserabile similitudine", o, come il Momigliano, l'ha attribuito ad una "infelice imposizione della rima": "quale mai scherzo fanciullesco, in questo uguale, solenne ed eterno muoversi della sfera del sole?"), per acquistare proporzioni di cosmica vastità.
Ma la similitudine, indipendentemente dalla sua interpretazione in termini astronomici, si giustifica sul piano della poesia soprattutto nella misura in cui prelude alla tematica delle manifestazioni della luce che sarà propria del canto. La luce infatti apparirà, in questa pagina della poesia del *Purgatorio*, in costante, quasi imprevedibile movimento, per cui il nesso analogico con lo "scherzare" del fanciullo risulta fecondo, ove si ponga mente, oltre che al motivo del movimento, anche a quello della impalpabilità ed inafferrabilità dell'elemento luminoso, cui la mancanza di peso può conferire, agli occhi di un poeta, il privilegio di una imperitura giovinezza. In particolare, il verso 3 anticipa il verso 18, ove lo "scherzare" si definisce fisicamente come "saltare", rimbalzare *all'opposita parte*, quasi per un inspiegabile, libero capriccio (per quanto determinabile entro una formulazione astratta: qui e nel *Paradiso* i fenomeni luminosi, assunti a suggerire gli aspetti di più ardua traduzione in termini umani della verità, si definiscono in forme di estremo rigore razionale).

7. E i raggi del sole ci colpivano (*ne ferien*) in pieno viso (*per mezzo 'l naso*), perché avevamo percorso (da oriente ad occidente) tanta parte del monte (*per noi girato era sì 'l monte*), che ora camminavamo verso occidente (*occaso*) in linea retta (*dritti*),

10. allorché sentii i miei occhi abbassarsi (*a me gravar la fronte*) di fronte alla luminosità (dell'angelo) molto più di prima (davanti alla luce del sole), e questa cosa nuova (*le cose non conte*) mi era motivo di stupore;

13. per cui portai le mani all'altezza dei miei occhi (*levai le mani inver la cima delle mie ciglia*), e mi riparai dal sole (*fecimi 'l solecchio*), con un gesto che attenua (*lima*) l'eccesso della luce (*del soverchio visibile*).

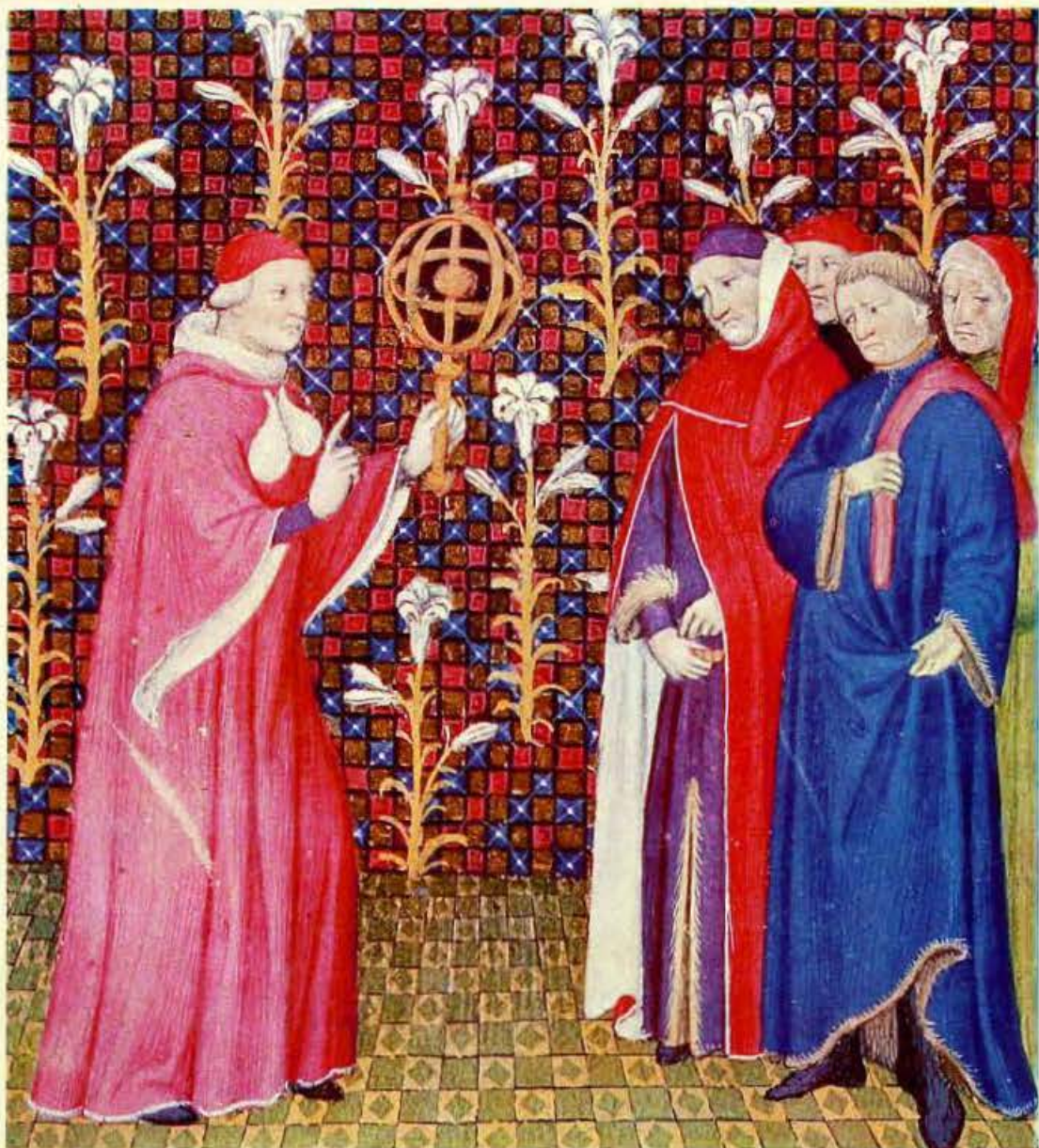
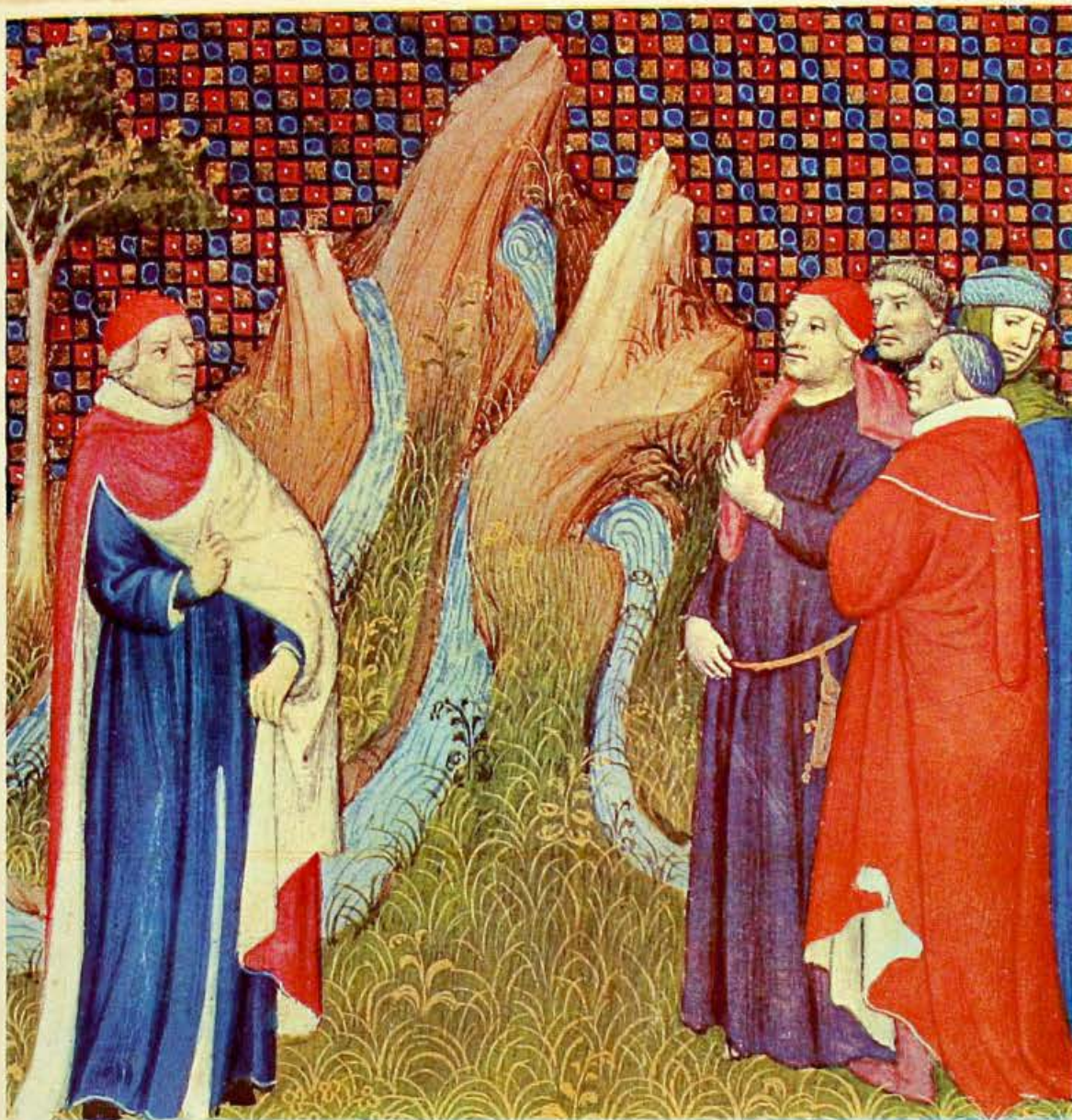
16. Come quando un raggio di sole (che è stato riflesso) rimbalza (*salta*) dall'acqua o dallo specchio nella parte opposta (a quella da cui era venuto), risalendo in base alla stessa legge (*per lo modo parecchio*)

19. per cui era disceso (*a quel che scende*), e si allontana dalla perpendicolare (*dal cader della pietra*) di uno spazio uguale a quello di cui si era allontanato cadendo (*in igual tratta*), secondo quanto (*sì come*) dimostrano l'esperienza e la scienza (*arte*).

Dante allude a un noto principio di Euclide: nel fenomeno della riflessione sopra una superficie piana, l'angolo di riflessione e quello di incidenza sono uguali e si trovano ai lati opposti della perpendicolare a quella superficie.

22. con la stessa intensità di quel raggio (così) mi sembrò di essere colpito da una luce riflessa (*rifratta*) che si trovava dinanzi (*quivi dinanzi*) a me; per la qual cosa i miei occhi furono pronti (*ratta*) a sottrarvisi.

Dante ha provato la stessa impressione che dà un raggio riflesso improvvisamente e violentemente. Il suo è soltanto un paragone (*così mi parve*), perché in realtà la luce dell'angelo lo colpisce direttamente.
Il fenomeno della luce riflessa si ripropone, umanizzato, in una terzina del *Paradiso* (canto I, versi 49-51): *e sì come secondo raggio suole uscir del primo e risalire in suso, pur come pellegrin che tornar vuole...*, dove l'esattezza della costatazione scientifica (*uscir del primo e risalire in suso* è concettualmente più perspicuo, ma poeticamente meno intenso di *salta lo raggio all'opposita parte*) si trasfigura nel sentimento del pellegrino lontano dalla terra dei suoi affetti.

25. «Che luce è, dolce Virgilio, quella da cui (*a che*) non posso difendere (*scher-*

mar) la vista (*viso*) in modo da poterla sostenere (*tanto che mi vaglia*)» dissi, «e che sembra avanzare (*esser mosso*) verso di noi?»

28. «Non ti stupire, se gli angeli (*la famiglia del cielo*) ti abbagliano ancora (non essendo completa la tua purificazione)» mi rispose: «è un messaggero (*messo*) celeste che giunge ad invitare all'ascesa (*ch'om saglia*).

Purgatorio XV, 21
L'atteggiamento dell'uomo medievale di fronte alla natura e ai suoi misteri, oltre a configurarsi nell'adorante lode dello spirito francescano per ciò che da Dio è stato creato, si risolve in uno studio amoroso, che dall'"esperienza" quotidiana trae alimento per elaborare le sue ricerche e formulare le sue interpretazioni. Nelle tre carte di un codice contenente la traduzione francese di un'enciclopedia scritta dall'inglese Bartolomeo fra il 1230 e il 1250, gruppi di astronomi studiano le proprietà degli astri e dell'acqua.

"Livre de la proprieté des choses". Min. francese - inizio sec. XV - (Cambridge, Fitzwilliam Museum - Ms. Fitz. 251 - f. 135 r; f. 169 v; f. 190 v)

7 E i raggi ne ferìen per mezzo 'l naso,
perché per noi girato era sì 'l monte,
che già dritti andavamo inver l'occaso,

10 quand 'io senti' a me gravar la fronte
allo splendore assai più che di prima,
e stupor m'eran le cose non conte;

13 ond'io levai le mani inver la cima
delle mie ciglia, e fecimi 'l solecchio,
che del soverchio visibile lima.

16 Come quando dall'acqua o dallo specchio
salta lo raggio all'opposita parte,
salendo su per lo modo parecchio

19 a quel che scende, e tanto si diparte
dal cader della pietra in igual tratta,
sì come mostra esperienza ed arte;

22 così mi parve da luce rifratta
quivi dinanzi a me esser percosso;
per ch' a fuggir la mia vista fu ratta.

25 «Che è quel, dolce padre, a che non posso
schermar lo viso tanto che mi vaglia»
diss'io, «e pare inver noi esser mosso?»

28 «Non ti maravigliar, s'ancor t'abbaglia
la famiglia del cielo» a me rispose:
«messo è che viene ad invitar ch'om saglia.

31 Tosto sarà ch'a veder queste cose
non ti fia grave, ma fieti diletto
quanto natura a sentir ti dispose».

34 Poi giunti fummo all'angel benedetto,
con lieta voce disse: «Intrate quinci»,
ad un scaleo vie men che li altri eretto.

37 Noi montavam, già partiti di linci,
e «*Beati misericordes!*» fue
cantato retro, e «Godi tu che vinci!»

40 Lo mio maestro e io soli amendue
suso andavamo; e io pensai, andando,
prode acquistar nelle parole sue;

43 e dirizza'mi a lui sì dimandando:
«Che volse dir lo spirto di Romagna,
e "divieto" e "consorte" menzionando?»

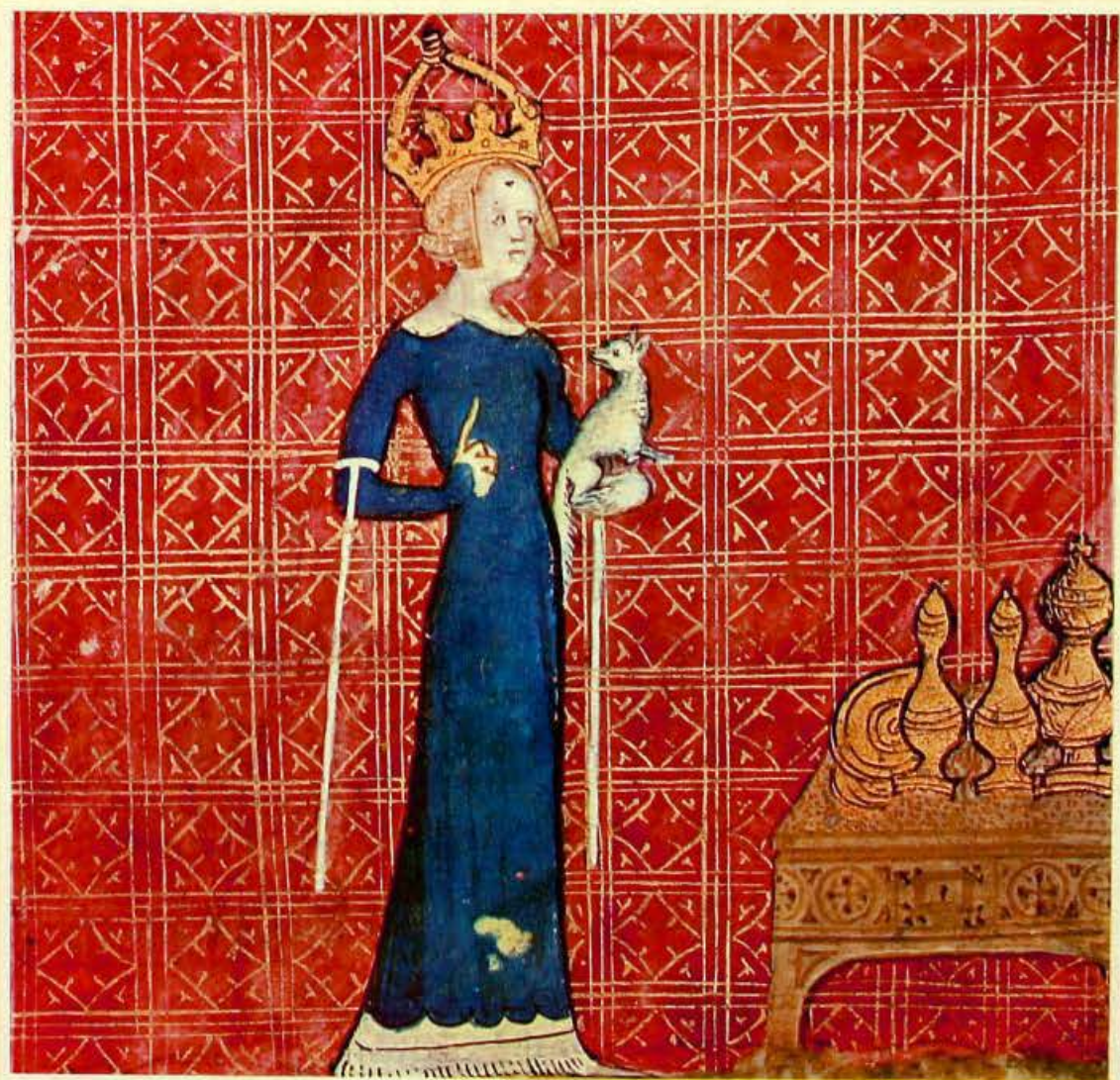
46 Per ch'elli a me: «Di sua maggior magagna
conosce il danno; e però non s'ammiri
se ne riprende perché men si piagna.

49 Perché s'appuntano i vostri disiri
dove per compagnia parte si scema,
invidia move il mantaco a' sospiri.

52 Ma se l'amor della spera suprema
torcesse in suso il disiderio vostro,
non vi sarebbe al petto quella tema;

Purgatorio XV, 49-51

La poesia francese del secolo XIII diede con il "Roman de la Rose" l'unica opera letteraria del Medioevo che, per ricchezza di motivi morali, filosofici, religiosi, scientifici, politici, può richiamare il vasto mondo della "Divina Commedia". Numerosissimi sono i manoscritti nei quali l'arte di ignoti miniaturisti volle illustrare - esemplificandone i momenti principali - la complessità di una materia anch'essa interamente trasferita in una visione allegorica.

Da "Roman de la Rose" di Guillaume de Lorris e Jean de Meun: allegoria della ricchezza, dell'avarizia, dell'invidia. Min. francese - sec. XIV - (Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca - Ms. 2592 [Hohend. F. 37] - f. 8 v; f. 2 v; f. 3 r)

31. Presto accadrà che non ti sarà (*fia*) più faticosa (*grave*) la vista di queste cose, ma ti sarà piacevole nella misura in cui le tue facoltà naturali ti permetteranno di sentire (*quanto natura a sentir ti dispose*). »

34. Dopo che giungemmo davanti all'angelo benedetto, egli con voce lieta ci disse: « Procedete da questa parte (*quinci*) », per una scala meno ripida (*vie men... eretto*) delle altre due.

37. Noi salivamo, dopo esserci già allontanati da lì (*già partiti di linci*), quando (e) dietro a noi l'angelo cantò (*fue cantato*) « Beati i misericordiosi! » e « Godi tu che vinci (il peccato)! »

Nel secondo girone, quello degli invidiosi, viene cantata la quinta beatitudine del discorso della montagna (*Matteo* V, 7), contrapponendo all'invidia la misericordia: l'espressione *Godi tu che vinci* è da alcuni commentatori riferita alla seconda parte della beatitudine ("perché otterranno misericordia"), da altri, e più giustamente, alle parole conclusive di tutte le beatitudini: "rallegratevi ed esultate, perché grande è la vostra ricompensa nei cieli" (*Matteo* V, 12).

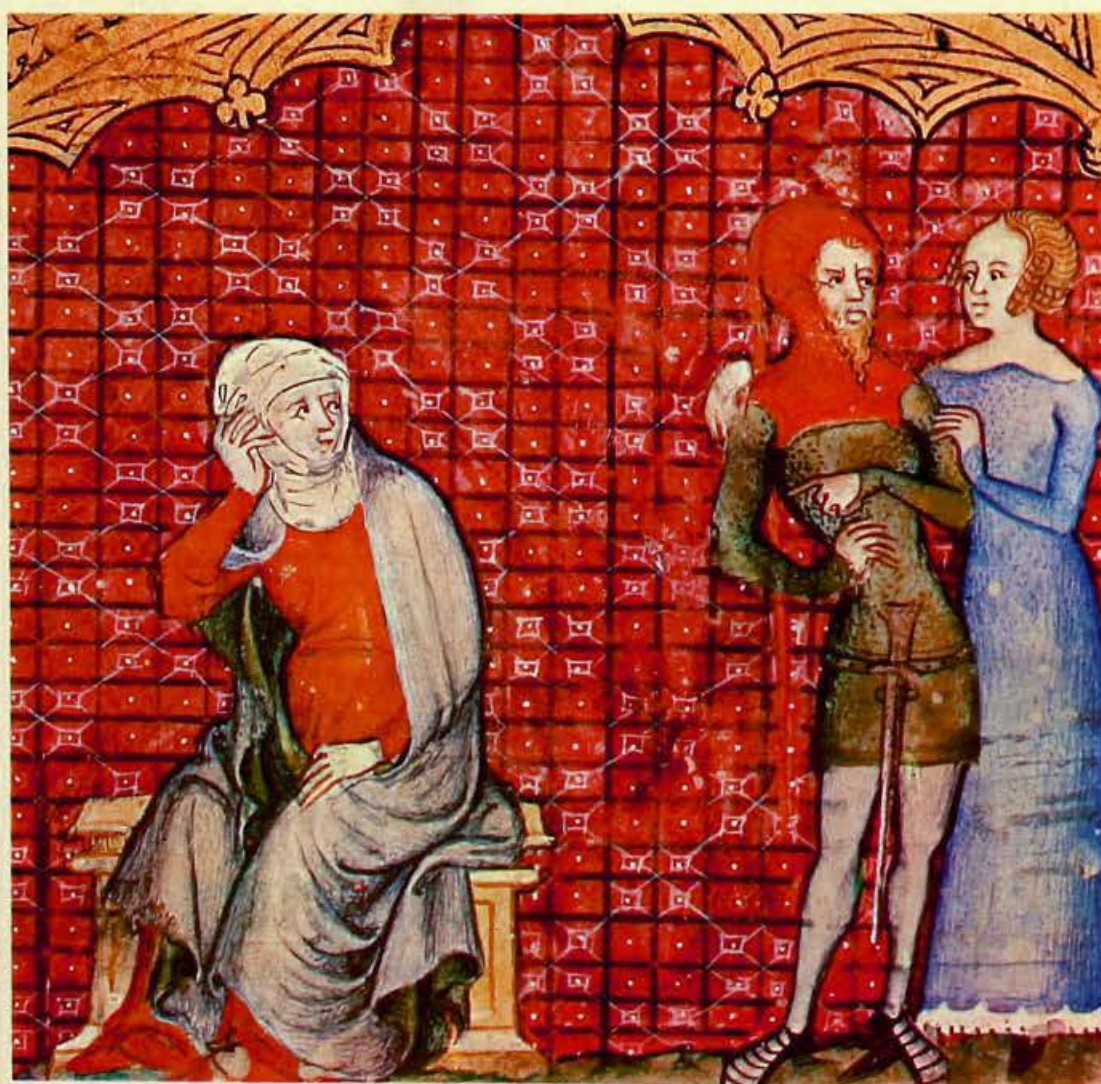
40. Il mio maestro ed io, soli, salivamo entrambi; ed io pensai, mentre continuavo a camminare (*andando*), di trarre profitto (*prode acquistar*) mediante le sue parole;

43. allora mi rivolsi a lui con questa domanda: « Che cosa volle (*volse*) dire l'anima del romagnolo Guido del Duca, accennando a "divieto" e "partecipazione" (*consorte*)? »

Dante si riferisce al verso 87 del canto precedente, dove Guido del Duca aveva ricordato l'amore degli uomini per i beni terreni.

46. Per cui egli: « Ora conosce gli effetti dannosi del suo peccato principale (*di sua maggior magagna*, cioè l'invidia); e perciò (*però*) non sia motivo di meraviglia (*non s'ammiri*) se egli rimprovera gli uomini (*ne riprende*) affinché ne possano piangere di meno le conseguenze (*perché men si piagna*).

49. L'invidia vi fa sospirare (*move il mantaco a' sospiri*), perché i vostri desideri si rivolgono (*s'appuntano*) verso i beni terreni dove per il fatto che altri vi partecipano (*per compagnia*) diminuisce la parte che tocca a ciascuno (*parte si scema*).

52. Ma se l'amore dei beni spirituali (*l'amor della spera suprema*) piegasse verso l'alto i vostri desideri, nel vostro cuore non vi sarebbe quel timore (di essere privati dagli altri di una parte dei vostri beni materiali),

Purgatorio XV, 28-29
"Raffigurazioni di angeli" attribuito
a Jacopo Torriti (fine sec. XIII). (Assisi, Basilica
Superiore di San Francesco)

55. poiché, in paradiso (*lì*), quanto più numerosi sono coloro che posseggono il bene comune (*per quanti si dice più... "nostro"*: quanto più numerosi sono coloro che dicono "nostro"), tanta più grande è la quantità di bene che possiede ciascuno (*tanto possiede più di ben ciascuno*), e tanto più intenso è l'amore (*più di caritate*) che arde in quella comunità (*chiostro*)».

In un'analisi di questi versi il Momigliano sottolinea come la risposta di Virgilio al quesito formulato dal discepolo, pur avendo un fine didascalico e poggiando su una concatenazione rigorosamente logica e raziocinante dei concetti, risulti "di più vivo contenuto che quella... dell'XI dell'*Inferno*, perché in questi chiarimenti di Virgilio sono in giuoco sentimenti forti, e Il contenuto passionale del discorso è gagliardamente accentuato dalle parole: *s'appuntan li vostri disiri, invidia move il mantaco a' sospiri, torcesse in suso, non vi sarebbe al petto quella tema, e più di caritate arde in quel chiostro, ecc...*". Il critico mette poi in luce l'anticipazione, nella terzina 55-57, di modi che saranno propri delle pagine più misticamente concepite del *Paradiso*. L'intervento di Virgilio nel canto XI dell'*Inferno* seguiva un procedimento scolastico e classificatorio, qui esso mira invece non ad impartire nozioni, ma ad indurre il discepolo entro il ritmo di una vivente dialettica, a comunicargli il fuoco che pervade la mente nel suo progredire verso le verità supreme.

58. «Sono più insoddisfatto (*d'esser contento più digiuno*) » risposi, «di quanto sarei se prima avessi taciuto (*che se mi fosse pria taciuto*), perché la mia mente ha ora dubbi più grandi (*più di dubbio nella mente aduno*).

61. Come può avvenire che un bene distribuito fra più possessori li renda possessori di una quantità più grande (*faccia più ricchi di sé*), che non se viene diviso fra pochi?»

64. Ed egli mi rispose: «Per il fatto (*però*) che tu continui a tenere rivolta (*rificchi*) la mente solo (*pur*) ai beni terreni, raccogli (*dispicchi*) solo tenebre dalla luce di verità delle mie parole (*di vera luce*).

67. Dio, quel bene infinito ed indicibile (*ineffabil*) che è nei cieli, si concede prontamente (*corre*) all'anima che arde d'amore (*ad amore*) così come un raggio di sole corre (*vene*) verso un corpo capace di rifletterlo (*lucido corpo*).

In questa terzina il pensiero, serbando intatto il suo arduo rigore, si traduce in accenti poetici che - per il fatto di esprimere verità estremamente complesse - nulla perdono della loro limpidità e del loro musicale fluire. La successione, nei due ultimi versi della terzina, dei verbi *è*, *corre*, *vene* adombra il mistero della carità. Il Dio cristiano, non diversamente da quello di Aristotile, si definisce come Essere, ma, a differenza di quello teorizzato dal maestro *di color che sanno*, è un Essere che non rimane chiuso in una perfezione remota dal mondo e dall'agire nel mondo. L'essere del Dio cristiano è pienezza di amore, amore che trabocca in un atto di creazione e in un atto di redenzione, di sacrificio volto alla salvezza degli esseri creati. L'inclinarsi del Creatore verso le sue creature, il dono della sua sollecitudine - che nessuna considerazione razionale dimostra necessaria, ed è miracolo, Grazia - accordato alla fallibilità degli uomini, è espresso, nel secondo emistichio del verso 68, da un verbo (*corre*) che logicamente si contrappone all'*è* del primo emistichio. L'impeto di carità che si concreta nell'urgenza di questo "correre" si colora, nel *vene* del verso successivo, di una spiritualità intima e raccolta, scevra ormai del trepidare dell'ansia, irri-

ducibile ad un agire materiale, pacificata in un presagio di fede (la reminiscenza scritturale è, nella scelta di questo termine, evidente).

70. Tanto più si concede quanto più grande è l'ardore (dell'anima verso di Lui): così che, nella misura in cui (*quantunque*) l'amore (*carità*) si dispiega nell'anima, cresce sopra di essa la luce divina (*l'etterno valore*).

73. E quanto più numerosi sono coloro che in paradiso (*là su*) si amano (*s'intende*), tanto più si crea la possibilità di un santo amore (*più v'è da bene amare*), e tanto più si amano tra di loro (*più vi s'ama*), e l'uno riflette (*rende*) sull'altro la luce ricevuta da Dio come uno specchio.

76. E se il mio ragionamento (*ragion*) non ti soddisfa (*disfama*), vedrai Beatrice, ed ella scioglierà completamente questo e qualsiasi altro dubbio (*pienamente ti torrà questa e ciascun'altra brama*).

79. Cerca in ogni modo (*procaccia pur*) che ti siano presto cancellati (*spente*), come lo sono già stati i primi due, i cinque segni (*piaghe*), che si rimarginano solo con il dolore del pentimento (*per esser dolente*) ».

In questo secondo discorso di Virgilio il tema della fertilità inesauribile dei beni spirituali, affrontato con una certa secchezza - fino al lirico lievitare di esso nel verso 57 - nella prima spiegazione impartita al discepolo, emerge ad una pienezza di canto, entro una prospettiva di verità che ormai hanno trasceso, nel fervore dell'ascesi intellettuale, il motivo occasionale che ha dato l'avvio al dialogo (*che volse dir lo spirto di Romagna*...). Osserva in proposito il Marti: "La poetica sensazione di mobile luce e di ardore, con la quale felicemente si chiudono le prime terzine virgiliane (*più di caritate arde in quel chiostro*), ora diventa luce d'intelletto e calore di affetto, che tutto illuminano e riscaldano: da quel *di vera luce tenebre dispicchi*, al paragone *com'a lucido corpo raggio vene*; da quel *tanto si dà quanto trova d'ardore* all'altro paragone *e come specchio l'uno all'altro rende*; fino all'esortazione *procaccia pur che tosto sieno spente*... *le cinque piaghe*, dove le *cinque piaghe* (le cinque P, che ancor segnano la fronte di Dante) sono anch'esse viste in funzione di sensazione luminosa (*spente*). E parallelamente a questo accendersi di fantasia, la generica impersonalità della *spera suprema* e dei suoi abitatori (*per quanti si dice più lì "nostro"*) che è nei versi precedenti, si tramuta ora nella concretezza poetica di un *infinito ed ineffabil bene* che *corre ad amore*, che *si dà quanto trova d'ardore*, il cui valore

55 ché, per quanti si dice più lì "nostro",
tanto possiede più di ben ciascuno,
e più di caritate arde in quel chiostro».

58 «Io son d'esser contento più digiuno»
diss'io, «che se mi fosse pria taciuto,
e più di dubbio nella mente aduno.

61 Com'esser puote ch'un ben distributo
in più posseditor faccia più ricchi
di sé, che se da pochi è posseduto?»

64 Ed elli a me: «Però che tu rificchi
la mente pur alle cose terrene,
di vera luce tenebre dispicchi.

67 Quello infinito ed ineffabil bene
che là su è, così corre ad amore
com'a lucido corpo raggio vene.

70 Tanto si dà quanto trova d'ardore;
sì che, quantunque carità si stende,
cresce sovr'essa l'etterno valore.

73 E quanta gente più là su s'intende,
più v'è da bene amare, e più vi s'ama,
e come specchio l'uno all'altro rende.

76 E se la mia ragion non ti disfama,
vedrai Beatrice, ed ella pienamente
ti torrà questa e ciascun'altra brama.

79 Procaccia pur che tosto sieno spente,
come son già le due, le cinque piaghe,
che si richiudon per esser dolente».

Per descrivere le realtà del mondo sovrannaturale, penetrate nei loro aspetti e significati attraverso una rivelazione progressiva e ascensionale, il Medioevo si servì della forma della "visione" e del motivo del sogno. Tuttavia, ancora una volta, il tema è offerto dal mondo classico: fondamentale è l'ultimo libro del "De Re Publica" di Cicerone - conosciuto con il titolo di "Somnium Scipionis" e dal Medioevo ricevuto attraverso il commento di uno scrittore del V secolo, Macrobio - nel quale viene esposta la dottrina dell'immortalità dell'anima attraverso la finzione di un sogno raccontato da Scipione e abilmente illustrato in questo famoso codice della biblioteca bodleiana.

Purgatorio XV, 85-86
"Somnium Scipionis".
Min. fiorentina - a. 1383 -
(Oxford, Bodleian Library -
Ms. Can. Class. Lat. 257 - f. 1 v)

cresce *quantunque carità si stende*; e nella concretezza della *gente* che *là su s'intende*, ama cioè in reciprocità d'amore".

82. Nel momento in cui volevo dire "Mi hai persuaso (*m'appaghe*)", mi accorsi di essere giunto nell'altro girone, per cui il desiderio di vedere (*le luci vaghe*) mi fece (*fer*) tacere.

85. Lì mi parve di essere improvvisamente (*di subito*) rapito (*tratto*) in estasi (*visione estatica*), e di vedere numerose persone raccolte in un tempio;

88. e (mi parve di vedere) una donna, sulla soglia, che con il tenero atteggiamento di una madre diceva: «Figlio mio, perché hai agito così verso di noi?

91. Ecco che tuo padre ed io, addolorati, ti stavamo cercando». E non appena la voce a questo punto (*qui*) tacque, la prima visione scomparve.

Il primo esempio di mansuetudine (la virtù contraria all'iracondia) è tratto da un passo del vangelo di Luca (II, 41-50): in esso si narra che Gesù, ancora fanciullo, invece di seguire i genitori che da Gerusalemme ritornavano a Nazareth, si recò nel tempio a discutere coi dottori, e lì fu ritrovato, dopo tre giorni, da Maria e Giuseppe e rimproverato dalla madre. Nota il Porena come le parole della Vergine, che nel testo evangelico "si presterebbero anche a una intonazione alquanto sostenuta di sia pur calma severità", esprimono qui soltanto l'accorato affetto di una madre per il proprio figlio. Dante mitiga e sfuma di trepidazione il rimprovero evangelico, qualificando il vocativo del testo del passo di Luca ("figlio") con il possessivo *mio* e dando ad esso una forma più intima e familiare (*figliuol*). Della Vergine, in questa visione intesa a proporre un esempio di mansuetudine, è posto in luce il solo lato umano (*una donna... con atto dolce di madre*), il dolore che in esso è contenuto, e l'accettazione di questo dolore. Tutto questo risulta, oltre che dai singoli particolari, dal respiro stesso di questa terzina, dalla sospesa cadenza dei periodi. Ogni particolare appare sfumato in questa visione, ogni circostanza più precisa di tempi o luoghi è abolita, ogni forma di determinazione - in quanto superflua al proporsi universale dell'esempio - è volutamente ignorata. La cornice in cui la scena si inquadra è, genericamente, *un tempio*, lo sfondo di essa è rappresentato da una folla indifferenziata, *più persone*, in primo piano spicca *una donna*, il cui sentire ed atteggiarsi è riportato a quanto di più intimo, nell'essere della donna, è dato ritrovare, a ciò che quest'essere più da vicino ed esaurientemente definisce: il sentimen-

Gli esempi di mansuetudine del terzo girone in due miniature di scuola probabilmente fiorentina della metà del sec. XIV. (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 90 r; f. 90 v)

82 Com'io voleva dicer "Tu m'appaghe",
vidimi giunto in su l'altro girone,
sì che tacer mi fer le luci vaghe.

85 Ivi mi parve in una visione
estatica di subito esser tratto,
e vedere in un tempio più persone;

88 e una donna, in su l'entrar, con atto
dolce di madre dicer: «Figliuol mio,
perché hai tu così verso noi fatto?

91 Ecco, dolenti, lo tuo padre e io
ti cercavamo». E come qui si tacque,
ciò che pareva prima, disparìo.

94 Indi m'apparve un'altra con quell'acque
giù per le gote che 'l dolor distilla
quando di gran dispetto in altrui nacque,

97 e dir: «Se tu se' sire della villa
del cui nome ne' dei fu tanta lite,
e onde ogni scienza disfavilla,

100 vendica te di quelle braccia ardite
ch'abbracciar nostra figlia, o Pisistrato».
E 'l segnor mi parea, benigno e mite,

103 risponder lei con viso temperato:
«Che farem noi a chi mal ne disira,
se quei che ci ama è per noi condannato?»

to materno. Ma dove l'indeterminatezza raggiunge il suo grado più alto, riuscendo al contempo ad una fortissima intensità di espressione, è nel *così*, rilevato dalla cesura che lo isola fortemente, del verso 90. Questo semplice avverbio esprime una ricchezza ed una combattuta complessità di sentimenti risolti in perdono, in tenerezza permeata di mestizia, in gioia che partecipa nel profondo della positività del dolore.

94. Poi mi apparve un'altra donna (*un'altra*) con il volto rigato dalle lagrime (*con quell'acque giù per le gote*) che il dolore suscita (*distilla*) quando (nell'animo) nasce un grande sdegno (*dispetto*) verso gli altri,

97. e diceva: « Se tu sei signore della città (*villa*) per il cui nome gli dei gareggiarono accanitamente tra loro (*ne' dei fu tanta lite*), e dalla quale risplende nel mondo ogni scienza,

100. vendicati, o Pisistrato, di quelle braccia che osarono stringere nostra figlia ». E vedevo (*mi parea*) il sovrano, benevolo e mite,

103. risponderle con volto atteggiato a moderazione (*con viso temperato*): « Che cosa faremo a chi desidera il nostro male (*a chi mal ne disira*), se condanniamo chi ci ama?»

Dante ricorda un episodio narrato dallo storico romano Valerio Massimo (*Facta et dicta memorabilia* V, 1, 2) a proposito di Pisistrato, tiranno di Atene nel VI secolo a. C. Un giovane, innamorato della figlia di Pisistrato, osò abbracciarla in pubblico, suscitando lo sdegno della moglie del tiranno, che ne chiese la punizione.
Il nome Atene fu dato alla città dopo una gara tra Nettuno e Pallade Atena vinta dalla dea (cfr. Ovidio - *Metamorfosi* VI, versi 70 sgg.); la grandezza della città, nel campo delle arti e delle scienze, da Dante ricordata nel verso 99, è esaltata da scrittori latini e medievali.
La seconda visione è priva del sentimento di dolore, riscattato nell'intimo dalla fede, che caratterizza i due episodi tra i quali è inserita. Desunto dalla tradizione classica, più che un esempio di mansuetudine, lo diremmo un esempio di equanimità, di serena valutazione delle cose. La compostezza classica di questo secondo esempio di mansuetudine si traduce in una calcolata bipartizione di esso: al modello del male, reso plasticamente nel pianto della moglie, fa riscontro il *viso temperato* del *benigno* e *mite* Pisistrato. Anche qui, non meno che nel quadro precedente, ogni insorgenza di acuminato realismo appare smussata, ma, mentre nella scena che aveva per protagonista

Dante e Virgilio nel terzo girone.
A sinistra: Incisione eseguita a Venezia da Piero Quarenghi - a. 1497.
A destra: Incisione eseguita a Brescia da Bonino de Boninis - a. 1487.
(Milano, Biblioteca Trivulziana)

106 Poi vidi genti accese in foco d'ira
con pietre un giovinetto ancider, forte
gridando a sé pur: «Martira, martira!»

109 E lui vedea chinarsi, per la morte
che l'aggravava già, inver la terra,
ma delli occhi facea sempre al ciel porte,

112 orando all'alto Sire, in tanta guerra,
che perdonasse a' suoi persecutori,
con quello aspetto che pietà diserra.

la Vergine la traduzione dell'episodio in un clima fermo di favola conferiva ad esso una sostanziale drammaticità, qui la narrazione si distende, piana, nelle cadenze di un ritmo misurato: i singoli termini non si isolano in una serie di attonite o dolenti sospensioni, ma sapientemente si dispongono nel fluire di un pensiero generico ed in certa misura ad essi preordinato.

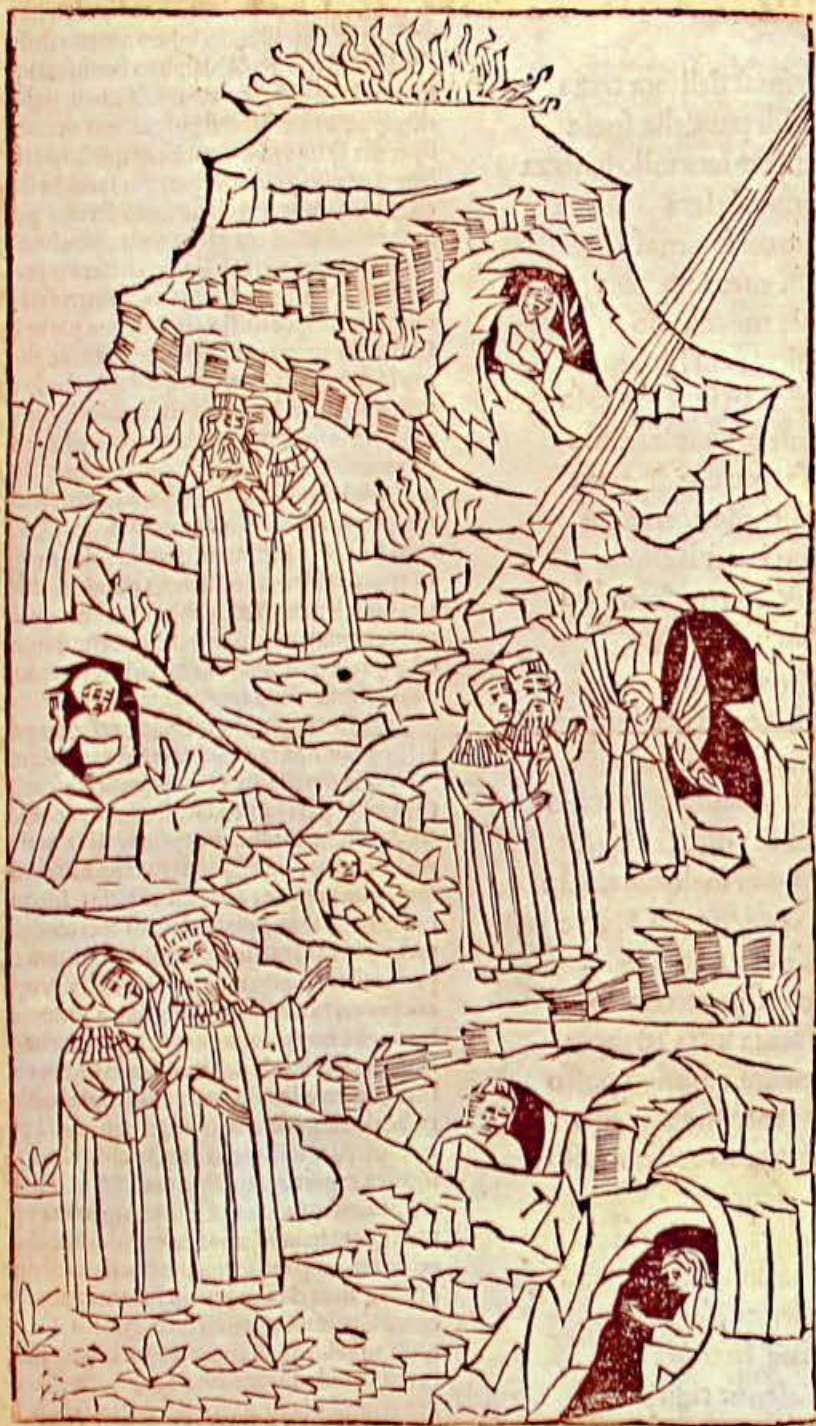
106. Poi vidi un gruppo di persone accecate dall'ira (*accese in foco d'ira*) che lapidavano (*con pietre... ancider*) un giovanetto, gridandosi forte reciprocamente (*pur*): « Uccidi, uccidi! »

109. E lo vedevo accasciarsi, per la morte che già gli era sopra (*l'aggravava*), a terra, ma teneva gli occhi sempre aperti verso il cielo (*delli occhi facea sempre al ciel porte*),

112. pregando Dio (*all'alto Sire*), in tanta sofferenza (*guerra*), di perdonare ai suoi persecutori, con quell'atteggiamento che suscita (*diserra*) la pietà.

La visione del terzo esempio rappresenta la lapidazione di Santo Stefano, il primo martire della fede, ucciso dai Giudei (*Atti degli Apostoli* VII, 54-60).
La figura di Santo Stefano, contro lo sfondo di una umanità imbestiata, ebbra di sanguinario furore, vorticante, con la cieca irrevocabilità di un fenomeno naturale, verso il supplizio di un innocente, si sublima in una dimensione di valori che trascendono il mondo e dal mondo non sono compresi: la dimensione del perdono, del sacrificio che redime anche coloro che lo deridono, della carità incommensurabile in rapporto ai criteri della umana giustizia. Il "giusto mezzo" proposto dall'esempio di Pisistrato, principio regolatore di tutte le manifestazioni della civiltà classica, ideale risolventesi in forme chiuse ed armoniche, è qui trasceso in un'ansia d'infinito, in un verticale insorgere dello spirito nel momento in cui l'elemento fragile che in terra lo esprime sta per dissolversi. Penetrante e sicura è l'analisi che il Porena ha fatto di questo episodio: "Notate nella prima terzina: il pietoso contrasto fra quel *giovinetto*, idea e parola tenera, e quella calca di concetti forti e violenti da cui è circondato: *genti, accese, foco, ira, pietre, ancider, forte, gridando, martira*. Nella seconda terzina, un altro meraviglioso contrasto, nella figura del giovinetto, tra la materia, che ubbidisce alla necessità della legge fisica, e, prossima alla morte, diviene peso bruto che si aggrava a terra: e l'anima, sempre desta e alacre nell'occhio sollevato e spalancato alla visione del cielo: *E lui vedea chinarsi, per la morte che l'aggravava già, inver la terra* (verso portentoso di pesantezza plumbea) *ma degli occhi facea sempre al ciel porte*: è addirittura una irruzione di cielo in quel corpo pesto e sanguinoso che sta per tornar terra alla terra. Finalmente, nell'ultima terzina, ecco il motivo essenziale: la esemplare mansuetudine, in contrapposto al peccato dell'ira".

115. Quando la mia anima ritornò a percepire (*tornò di fori*) le cose che fuori di essa hanno una loro realtà (*che son fuor di lei vere*), compresi (*riconobbi*) che le visioni erano irreali (*errori*: cioè non esistenti di per sé), ma effettivamente viste (*non falsi*).

118. La mia guida, che mi poteva vedere

115 Quando l'anima mia tornò di fori
alle cose che son fuor di lei vere,
io riconobbi i miei non falsi errori.

118 Lo duca mio, che mi potea vedere
far sì com'uom che dal sonno si slega,
disse: «Che hai che non ti puoi tenere,

121 ma se' venuto più che mezza lega
velando li occhi e con le gambe avvolte,
a guisa di cui vino o sonno piega?»

124 «O dolce padre mio, se tu m'ascolte,
io ti dirò» diss'io «ciò che m'apparve
quando le gambe mi furon sì tolte».

127 Ed ei: «Se tu avessi cento larve
sovra la faccia, non mi sarian chiuse
le tue cogitazion, quantunque parve.

130 Ciò che vedesti fu perché non scuse
d'aprir lo core all'acque della pace
che dall'etterno fonte son diffuse.

133 Non dimandai "Che hai?" per quel che face
chi guarda pur con l'occhio che non vede,
quando disanimato il corpo giace;

nello stesso atteggiamento di un uomo che si scioglie dal sonno (*far sì com'uom che dal sonno si slega*), disse: «Che hai che non puoi reggerti bene (*tenere*),

121. ma per più di mezza lega hai camminato con gli occhi semichiusi (*velando li occhi*) e con le gambe quasi legate (*avvolte*), come un uomo vinto dal vino o dal sonno (*a guisa di cui vino o sonno piega*)?»

124. «O dolce Virgilio, se tu mi presti ascolto, io ti descriverò» dissi «ciò che mi apparve quando mi fu in quel modo (*sì*) tolto l'uso normale delle gambe.»

127. Ed egli: «Anche se tu avessi il volto celato da cento maschere (*larve*), i tuoi pensieri (*cogitazion*), per quanto piccoli (*quantunque parve*), non mi resterebbero nascosti (*sarian chiuse*).

130. Le visioni apparvero (*fu*) affinché tu non rifiuti (*non scuse*) di aprire il tuo cuore al sentimento di mansuetudine (*all'acque della pace*) che sgorga (*son diffuse*) dalla fonte eterna di Dio.

133. Non ho chiesto "Che cos'hai" per la ragione per la quale lo domanda (*per quel che face*) colui che, quando un altro giace col corpo privo di forze (*quando disanimato il corpo giace*), vede solo (*pur*) con l'occhio materiale (*l'occhio che non vede*: cioè l'occhio capace di cogliere solo gli aspetti esteriori, ma non quelli interiori, delle cose e che, in questo caso, non può capire il motivo per cui il corpo è *disanimato*);

136 ma dimandai per darti forza al piede:
così frugar conviensi i pigri, lenti
ad usar lor vigilia quando riede».

139 Noi andavam per lo vespero, attenti
oltre quanto potean li occhi allungarsi
contra i raggi serotini e lucenti.

142 Ed ecco a poco a poco un fummo farsi
verso di noi come la notte scuro;
né da quello era loco da cansarsi:

145 questo ne tolse li occhi e l'aere puro.

Purgatorio XV, 34-36
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana- Ms. Urb. Lat. 365 - f. 139 r)

136. ma ho fatto quella domanda per spronare il tuo piede: così è necessario (*conviensi*) stimolare (*frugar*) i pigri, che sono lenti a riprendere la loro attività (*lor vigilia*) quando essa (dopo un periodo di sonno o di smarrimento) ritorna (*riede*)».

Dopo l'ampio e vitale respiro della spiegazione sulla qualità - suggerita per via di analogie ma destinata a rimanere mistero per una ragione chiusa al trascendente - dei beni spirituali, dopo il folgorare, nella mente del discepolo, degli esempi di mansuetudine, Virgilio riprende il suo abito consueto di pedagogo. Il suo linguaggio sale di tono, diventa qua e là nobilmente paludato (ad opera di latinismi come *larve*... *cogitazion*... *parve*, di un elaborato giro perifrastico come quello dei versi 133-135, di un'altra perifrasi, di intonazione evangelica - l'*acque della pace* - ma piegata al ritmo di un ferreo argomentare) e si conclude con una massima di sapore proverbiale. Il sole volge al tramonto ed anche la luce intellettuale che il maestro ha irradiato con la sua parola sembra piegare verso un temporaneo punto di sosta, un ragionare di minore impegno, un insegnamento più umile, che una ferma sentenza suggella.

139. Noi procedevamo nella sera (*per lo vespero*), intenti a guardare davanti a noi (*attenti oltre*) per quanto potevano spingersi lontano (*allungarsi*) i nostri occhi che avevano di fronte (*contra*) gli ultimi (*serotini*) ma luminosi raggi del sole.

142. Ed ecco avvicinarsi a noi (*farsi verso di noi*) a poco a poco un fumo scuro come la notte: e non c'era un luogo dove ripararsi (*cansarsi*) da quello:

145. questo fumo ci tolse la vista delle cose (*li occhi*) e l'aria pura.

Questo canto eminentemente dialogico si chiude su una nota di raccoglimento e di silenzio. Il mistero della sacra montagna (*un fummo farsi*), lo spazio che il sole occiduo sembra dilatare a perdita d'occhio impongono una pausa al travagliato proporsi, in termini di ragione, del motivo della purificazione e dell'ascesa.

Purgatorio, Canto XVI

Il terzo girone appare avvolto da un fumo densissimo e acre, che circonda le anime degli iracondi, secondo una evidente legge di contrappasso. Dante, che avanza guidato da Virgilio, ode la preghiera dell' « Agnus Dei », *che viene recitata in armonico accordo da tutti i penitenti, uno dei quali si rivolge improvvisamente al Poeta, essendosi accorto che egli si comporta come un vivo: è Marco Lombardo, il quale dichiara la sua profonda conoscenza del bene e del male degli uomini e il suo amore per la virtù. Poiché Marco ha ricordato la corruzione morale che si è diffusa nel mondo, Dante chiede che gli venga risolto un dubbio nato in lui durante il colloquio con Guido del Duca: il male che dilaga sulla terra è dovuto a malefici influssi degli astri o all'azione umana? Attraverso una lunga esposizione, Marco dimostra che i cieli muovono nell'uomo gli istinti, ma nulla possono contro la ragione e la libera volontà di cui egli è dotato e che dipendono direttamente da Dio, loro creatore. Perciò la causa del male risiede negli uomini stessi: infatti l'anima, che esce dalle mani di Dio senza nulla conoscere, viene attirata solo da ciò che dà gioia e incomincia a seguire i beni terreni, se non è frenata da una guida (l'imperatore e le leggi che egli ha il compito di far osservare). Ma l'intervento in campo temporale della Chiesa ha provocato una confusione di poteri che è all'origine dell'attuale degenerazione, la quale è particolarmente avvertibile nell'Italia settentrionale, dove pochi sono i rappresentanti rimasti della nobile generazione passata.*

INTRODUZIONE CRITICA

Il secondo dei canti dottrinali che occupano la parte centrale del *Purgatorio*, si contrappone idealmente per più motivi a quello che lo precede: nel XVI, infatti, temi e modulazioni del XV sono ripresi quasi in dialettica antitesi, per cui il complesso di queste pagine può introdurre ad un discorso critico non privo di prospettive feconde. Alla presenza costante di una fenomenologia della luce lungo tutto l'arco del XV - intesa a caratterizzare tanto un discorso agevolmente risolubile in termini di racconto, di oggettivo succedersi dei fatti, quanto l'arduo tendersi del pensiero, per via di metafore, ai domini di una verità remota ancora e per troppo fulgore abbacinante - fa riscontro, nel XVI, il motivo di una passione che offusca il pensiero e ostacola il cammino, rende incerti i passi del viandante e della sua guida, ne paralizza il fervido dialogare. Proposta, analogamente a quanto avveniva per quella della luce nel canto precedente, nell'orchestrazione complessa dell'esordio, la tematica delle tenebre dell'ira ricompare - prima di tradursi nello sviluppo alto e metafisico della cecità dei vivi, dal quale la trattazione ampia di Marco Lombardo prenderà l'avvio - a determinare anzitutto le circostanze concrete degli eventi narrati, nei versi 25, 28, 35, 36. Il *buio d'inferno* determina sia l'organizzarsi spontaneo dell'invenzione epica, in quelle che ne sono le componenti più fertili di sviluppi (la sorpresa rappresentata dal fatto di udire voci senza poterle attribuire a figure umane, donde la domanda a Virgilio del verso 22, le modalità complesse dell'incontro con l'uomo di corte ghibellino), sia la tonalità più segreta e vibrante, folta di riferimenti ad una tradizione augusta di pensiero e di stile (dalla Bibbia ai Padri della Chiesa, ai dottori della Scolastica), del colloquio con l'anima espiante. Il *grosso velo* di tenebre suggerisce così fin dall'inizio, per via di analogici rimandi, la perplessità della mente di Dante di fronte al problema delle responsabilità umane, quella cecità dolorosa che Marco Lombardo additerà poi in lui per definirla inseparabile dalla condizione del vivere, non meno della brusca, risentita impazienza dell'uomo di corte ghibellino, spirito che, espiando l'ira, nei modi dell'ira ancora si esprime, per quanto questa affezione dell'animo non alteri in lui la compostezza che al dignitario di corte compete e si definisca come ira riscattata da una profonda sollecitudine per le sorti del mondo sviato. Il personaggio di Marco Lombardo risulta profondamente permeato dei motivi morali e simbolici che presiedono alla composizione del canto; se, come ha notato il Cosmo, è vero che esso non si isola nella compattezza statuaria e tragica del vincitore di Montaperti, ciò discende direttamente dalle diverse realtà che i due primi regni dell'oltretomba dantesco propongono. La passione, che nei dannati appare come irrigidita in una negazione sterile di ogni alterità o comunicazione, nel rifiuto pervicace di considerarsi imperfetta, parziale (la considerazione politica di Marco Lombardo, pur motivata dall'ira, ha un'ampiezza pacata di visuale ed una solidità di motivazioni logiche del tutto assenti nel disperato insistere del magnanimo eretico del *sesto* cerchio sulle costanti del suo vivere terreno), è invece nel *Purgatorio* colta nel vivo, temporale dispiegarsi di un processo d'integrazione in quella realtà sovrannaturale che le comunica la consistenza dell'essere e del significato.

Ancora per un altro verso si stabilisce un legame - e come un armonico contrappunto - tra i canti XV e XVI. L'insegnamento di Virgilio nel XV aveva per oggetto uno di quei problemi di natura eminentemente teorica, che lo spietato agire mondano o ignora o esclude dall'ambito delle sue interrogazioni, un tema che il diffondersi immateriale e casto della luce allontanava, per virtù di un complesso dispiegarsi di analogie, dalla sostanza opaca del nostro percepire terreno. La parola del poeta latino era essa stessa, non meno dell'oggetto del suo discorso, fervida e luminosa, schiusa ad una pura dedizione, che la sua malinconia di esule nel limbo rendeva dolente e consapevole senza offuscarla. L'argomentare di Marco Lombardo invece, volto alla denuncia di uno stato di cose nel mondo - ove l'errore è non soltanto possibile e accidentale (versi 103-105), ma risulta sostanziale alla definizione del mondo stesso - si carica dello sdegno che dalla visione dell'umano errare nel mondo scaturisce, per cui la metafora del *fummo* dell'ira risulta ricca di implicazioni feconde per il definirsi del carattere di questo personaggio, per la stessa cadenza amara delle sue parole.

Indipendentemente da quello che è il pregio formale di queste pagine, il canto XVI è di grande interesse per la definizione del punto di vista del Poeta sui rapporti tra Chiesa e Impero, sempre che si accetti la tesi, avanzata dalla maggior parte degli interpreti ed accuratamente svolta in uno studio del Maccarrone, che le idee di Marco Lombardo coincidano con quelle di Dante al momento della composizione della *Commedia*. Questa tesi è stata combattuta dal Montano, per il quale il punto di vista di Marco Lombardo rispecchierebbe soltanto la mentalità di questo personaggio ancora parzialmente immerso nell'errore: "È chiaro che Marco Lombardo... è lontano dalle posizioni puramente ghibelline. Ma quello che egli dice non è certamente la voce della fede di Dante, la cui prima espressione troveremo nella rappresentazione simbolica del paradiso terrestre". Appare tuttavia difficile non considerare Marco Lombardo essenzialmente un portavoce delle idee dell'autore, sia per la corrispondenza di espressioni e modi stilistici del suo discorso con passi della *Monarchia* e del *Convivio*, sia per la forte carica emotiva che ne lievita le parole, sia infine per le considerazioni nostalgicamente orientate verso un passato di luminose virtù (*soleva Roma... solea valore e cortesia trovarsi*) che il Poeta gli attribuisce.

Purgatorio XVI, 8-9
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 142 r)

Canto XVI

1 Buio d'inferno e di notte privata
d'ogni pianeta, sotto pover cielo,
quant'esser può di nuvol tenebrata,

4 non fece al viso mio sì grosso velo
come quel fummo ch'ivi ci coperse,
né a sentir di così aspro pelo;

7 che l'occhio stare aperto non sofferse:
onde la scorta mia saputa e fida
mi s'accostò e l'omero m'offerse.

10 Sì come cieco va dietro a sua guida
per non smarrirsi e per non dar di cozzo
in cosa che 'l molesti, o forse ancida,

1. Le tenebre dell'inferno e di una notte priva di luna e di stelle (*privata d'ogni pianeta*), osservata da una stretta valle con orizzonte limitato (*sotto pover cielo*), e oscurata quanto più possibile da nuvole,

4. non stesero mai sui miei occhi (*viso*) un velo così denso (*grosso*), né così pungente e fastidioso (*di così aspro pelo*) a sentirsi, come quel fumo che li ci avvolse,

7. così che gli occhi non riuscirono (*sofferse*) a restare aperti: perciò la mia guida esperta (*saputa*) e sicura si accostò a me e mi offerse (come appoggio) la sua spalla (*l'omero*).

Il motivo delle tenebre che nella terza cornice del purgatorio avvolgono le anime degli iracondi e che renderanno difficoltoso il procedere dei due pellegrini è introdotto, nella prima terzina, attraverso un succedersi incalzante di determinazioni, mentre la seconda terzina, porgendo, in forma negativa (*non fece... né a sentir*), il medesimo tema, determina un effetto di iperbole. Il *fummo*, che nei primi tre versi è stato riallacciato a una serie di riferimenti oggettivi, è qui considerato nel suo riflettersi nella memoria del narratore: anche se sommati insieme, tutti i raffronti suggeritigli dalla sua esperienza nel mondo dei vivi appaiono a Dante inadeguati a rendere l'assolutezza del buio in cui si trovò immerso nel terzo girone e la sua sgradevole materialità. Dalla situazione presentata con tanto scrupolo di oggettiva evidenza nei primi sei versi, scaturisce naturalmente la azione: Dante non è più in grado di avanzare da solo, ha bisogno di ricorrere, nel significato più immediato della parola, al sostegno della sua guida, è nelle condizioni di un cieco. Il motivo delle tenebre dell'ira assumerà nel corso del canto, interiorizzandosi, un significato sempre più ampio e traslato, si trasfigurerà in quello, spirituale e ricco di echi biblici, della cecità che il vivere stesso comporta, dell'imperfetto discernimento di chi è gravato dal peso della carne.

10. Allo stesso modo in cui un cieco segue la sua guida per non smarrire la via e non urtare contro qualcosa che gli faccia male (*'l molesti*), o forse anche lo uccida (*ancida*),

13. io camminavo attraverso quel fumo acre e nero (*amaro e sozzo*), ascoltando la mia guida che mi diceva di continuo (*pur*): «Stà attento a non separarti (*non sia mozzo*) da me».

Dante si appoggia all'omero di Virgilio come un cieco: la forza di questo raffronto, che in un autore di minor capacità di adesione al reale rischierebbe di banalizzarsi nella genericità del luogo comune o di suscitare amplificazioni retoriche, scaturisce dalle precisazioni - cui la simmetrica, bilanciata disposizione nei quattro emistichi conferisce risalto, quasi isolandole nel fluire del discorso - dei versi 11-12. La concretezza del suo rappresentare induce Dante a trasferire un generico e prevedibile riferimento nella cornice di un accadere effettivo, delineato con mano ferma in quelle che ne sono le circostanze essenziali.

16. Io udivo delle voci, e ciascuna sembrava pregare per ottenere (*per*) pace e misericordia l'Agnello di Dio che toglie i peccati.

19. Sempre (*pur*) «Agnello di Dio» era il loro inizio (*essordia*): tutte recitavano (*in tutte era*) la stessa preghiera e con la stessa intonazione (*modo*), cosicché tra di loro appariva il più perfetto accordo (*ogne concordia*).

La preghiera che le anime recitano o cantano è quella liturgica dell'*Agnus Dei*, che, come durante la celebrazione della Messa, viene ripetuta tre volte per chiedere a Cristo-Agnello di Dio, che si sacrificò per l'umanità (*Giovanni* I, 29), misericordia (nei primi due versetti) e pace (nell'ultimo).
Le anime che in vita si lasciarono trasportare alla violenza e alla discordia dall'ira, non più guidata dal freno della ragione e volta a fini morali, appaiono, per la pena del contrappasso, circondate da un denso fumo, mentre le loro voci, nell'accordo più perfetto (*ogne concordia*), chiedono, invece delle divisioni e delle lotte di un tempo, pace e misericordia.
Un'efficace contrapposizione si stabilisce tra il tema del *fummo* dell'ira - passione che preclude ogni forma di comunicazione, di amore - e quello del coro delle anime espianti. Nella dura, compatta trama sintattica dell'esordio, già il primo accenno al motivo della cecità ha insinuato un ritmo più trepido, umano. Il coro degli spiriti afferma ora - esaltando, nelle cadenze dell'inno latino, il volontario olocausto del Figlio di Dio - la fertile, inesauribile positività del dolore. Nelle terzine 16 e 19 ogni particolare risulta sfumato, ogni stridente forma di individuazione è abolita (*io sentia voci, e ciascuna pareva... sì che parea...*): il Poeta appare esitante nel definire in termini troppo decisi la consistenza fisica, sensibile delle forme da lui udite; l'accento è posto sul dato interiore, sulla mitezza ed unanimità del sentire, sulla *concordia* raggiunta nella rinuncia e nella dedizione.

22. «Maestro, quelli che io ascolto sono anime?» domandai. E Virgilio mi rispose: «Tu hai colto nel segno (*vero apprendi*), e si stanno purificando dal peccato (*il nodo*) dell'iracondia».

25. «Chi sei tu che passando tagli (*fendi*)

13 m'andava io per l'aere amaro e sozzo,
ascoltando il mio duca che diceva
pur: «Guarda che da me tu non sia mozzo».

16 Io sentìa voci, e ciascuna pareva
pregar per pace e per misericordia
l'Agnel di Dio che le peccata leva.

19 Pur «*Agnus Dei*» eran le loro essordia;
una parola in tutte era ed un modo,
sì che parea tra esse ogne concordia.

22 «Quei sono spirti, maestro, ch' i' odo?»
diss' io. Ed elli a me: «Tu vero apprendi,
e d' iracundia van solvendo il nodo».

Dante e Virgilio nel girone degli iracondi.
La Commedia, Purgatorio. Min. di scuola probabilmente fiorentina - metà sec. XIV - (Londra, British Museum - Ms. Eg. 943 - f. 91 r; f. 91 v)

25 «Or tu chi se' che 'l nostro fummo fendi,
e di noi parli pur come se tue
partissi ancor lo tempo per calendi?»

28 Così per una voce detto fue;
onde 'l maestro mio disse: «Rispondi,
e domanda se quinci si va sue».

31 E io: «O creatura che ti mondi
per tornar bella a colui che ti fece,
maraviglia udirai, se mi secondi».

34 «Io ti seguiterò quanto mi lece»
rispuose; «e se veder fummo non lascia,
l'udir ci terrà giunti in quella vece».

37 Allora incominciai: «Con quella fascia
che la morte dissolve men vo suso,
e venni qui per l'infernale ambascia.

40 E se Dio m'ha in sua grazia rinchiuso,
tanto che vuol ch'i' veggia la sua corte
per modo tutto fuor del moderno uso.

il nostro fumo, e parli di noi proprio (*pur*) come se tu (*tue*) fossi ancora vivo (*partissi ancor lo tempo per calendi*: dividessi ancora il tempo per mesi)? »

La rappresentazione si anima, inclina verso un movimento drammatico. Alla pacata risposta di Virgilio bruscamente fanno seguito parole come di sfida, di cruccio, che uno degli spiriti indirizza a Dante. L'espressione *or tu chi se'* è la stessa con la quale nell'*Inferno* Bocca degli Abati si è rivolto al Poeta (XXXII, 88). L'anima che qui l'ha pronunciata non è ancora libera dal *nodo* dell'ira. L'effetto di quest'apostrofe (verso 25) è accresciuto dalla aspra allitterazione che occupa il secondo emistichio (dove il *fendi* esprime energicamente la consistenza materiale del *fummo*, la sua funzione di impedimento sul cammino della penitenza), nonché dalla contrapposizione del *tu* al *nostro* (il *fummo*, strumento di purificazione, appare allo spirito come un privilegio cui un vivo non dovrebbe avere diritto). Di qui l'impressione che quest'anima consideri Dante alla stregua di un intruso da respingere; analogo era stato il tono - ma senza la sfumatura di quasi superba sufficienza che caratterizza queste prime parole dell'iracondo - dell'apostrofe di Catone ai due viandanti appena usciti dalla *valle inferna*.

28. Così fu detto da (*per*) una voce; perciò il mio maestro mi disse: « Rispondi, e chiedi se da questa parte (*quinci*) si può salire (*si va sue*) ».

31. E io: « O creatura che ti purifichi (*mondi*) per tornare, ridiventata bella, al tuo Creatore, se mi accompagni (*secondi*) udrai da me cosa degna di meraviglia ».

34. « Io ti accompagnerò fin dove mi è permesso (*mi lece*)» rispose; « e se il fumo non ci permette di vederci, invece della vista (*in quella vece*) ci terrà uniti (*giunti*) l'udito. »

37. Allora cominciai a dire: « Sto salendo verso l'alto (*suso*) con quel corpo (*fascia*) che la morte dissolverà, e sono arrivato qui attraversando i tormenti dell'Inferno (*per l'infernale ambascia*).

40. E se è vero che Dio mi ha avvolto (*rinchiuso*) nella sua Grazia, tanto da volere che io salga a contemplare la corte celeste in un modo del tutto inusitato nel nostro tempo,

Il viaggio attraverso il mondo ultraterreno era stato concesso solo ad Enea (cfr. Virgilio - *Eneide*, canto VI) e a San Paolo (*II Epistola ai Corinti*), come Dante ha già ricordato nel II canto dell'*Inferno* (versi 13 sgg.).

43. non nascondermi chi tu fosti prima della morte (*anzi la morte*), ma dimmelo (*dilmi*), e dimmi anche se sono sulla via giusta per il passaggio (che conduce al girone superiore): e le tue parole saranno (*fien*) la nostra guida (*le nostre scorte*) ».

46. « Fui lombardo, e mi chiamai Marco: fui esperto delle cose del mondo, e amai quella virtù al cui possesso oggi nessuno tende più l'arco del suo desiderio (*ha or ciascun disteso l'arco*).

Marco, vissuto nella seconda metà del '200, fu uomo di corte di grande saggezza, di animo nobile e fiero, pronto a giudicare con sdegno, per i loro vizi, i potenti signori presso i quali viveva. Queste sono le notizie che ci hanno tramandato gli antichi commentatori, gli storici, e le raccolte di novelle, perché nient'altro sappiamo della sua vita. L'Anonimo Fiorentino afferma che appartenne alla casata veneziana dei Lombardo o Lombardi, mentre l'Ottimo, seguito dagli altri commentatori antichi e da tutti i moderni, ritiene che *lombardo* indichi il luogo di nascita; del resto tale aggettivo nel Medioevo veniva adoperato per designare tutta l'Italia settentrionale.

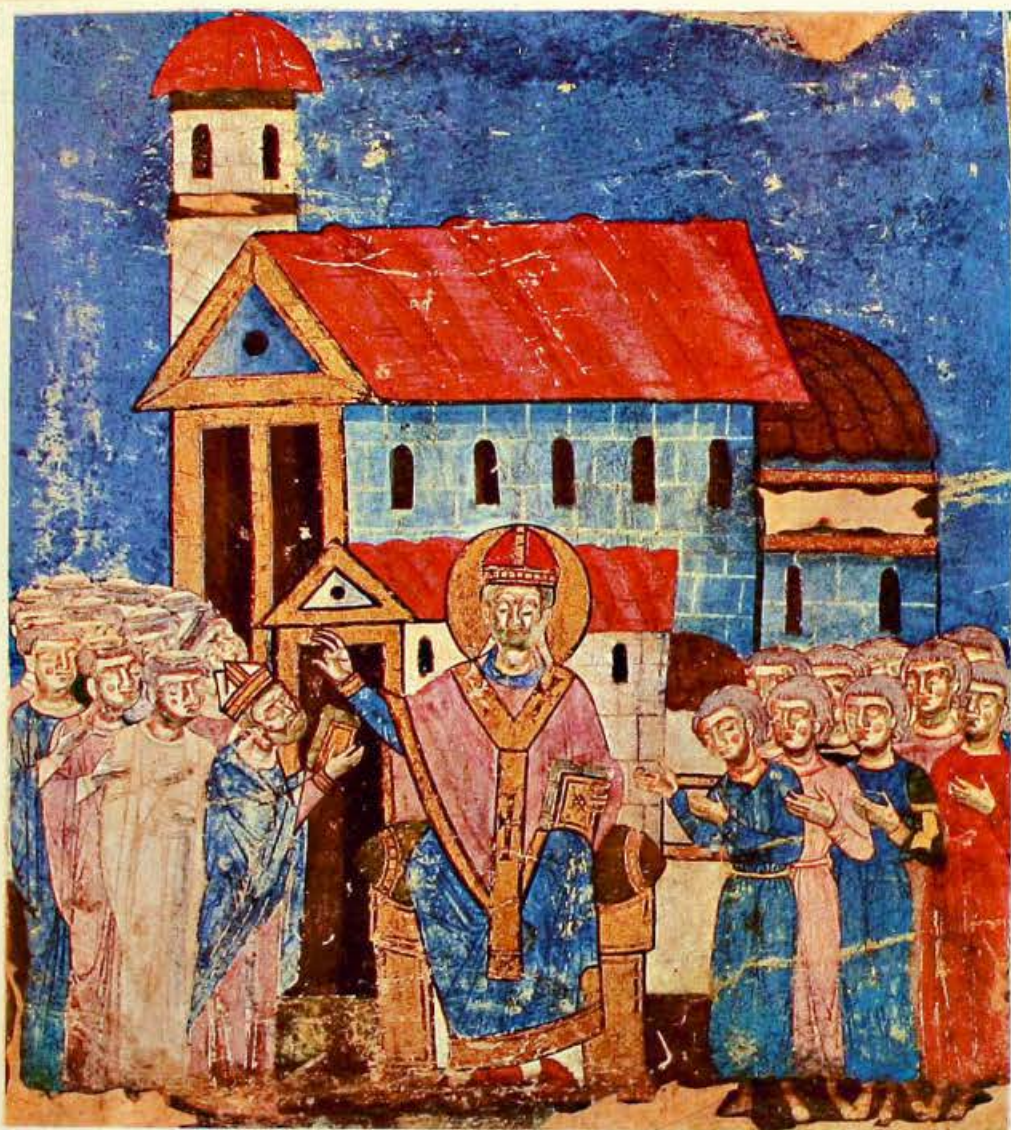
49. Sei nella direzione giusta per salire. » Così rispose, e soggiunse: « Ti supplico di pregare per me quando sarai lassù in cielo (*su sarai*) ».

Dante giustifica la sua presenza in quello che l'iracondo ha chiamato il nostro *fummo*, attraverso un dire eloquente e misurato. Spicca in esso la perifrasi con cui è designato il corpo (*quella fascia che la morte dissolve*), concepita in analogia tonale con il simbolo del *fummo* dell'ira a suggerire quasi l'indissolubilità di realtà corporea e passioni (il corpo "fascia" la realtà semplice e trasparente dell'anima e ne rende arduo il discernimento, il cammino in questa nostra vita: infatti i vivi - dirà poi il suo interlocutore esplicitando questo motivo, qui soltanto sfiorato - sono ciechi); ad essa risponde, contrapponendovisi, la metafora della "chiusura" nella grazia divina (*e se Dio m'ha in sua grazia rinchiuso*), chiusura che non occulta e non svia, ma svela e conduce al bene. La perorazione di Dante, così nobilmente pervasa di motivi lontani da ogni riferimento al contingente, alla fine si anima, esprime una personale impazienza, il suo desiderio acuto di ricevere luce dalle parole dell'interlocutore (*ma dilmi, e dimmi*), quasi un'ansia di apprendere da lui una verità grave e solenne. Alla ripetizione del verso 44 risponde simmetricamente quella del verso 46. Le parole di Marco Lombardo mantengono una loro laconica concisione, contribuendo ad

43 non mi celar chi fosti anzi la morte,
ma dilmi, e dimmi s'i' vo bene al varco;
e tue parole fien le nostre scorte».

46 «Lombardo fui, e fu' chiamato Marco:
del mondo seppi, e quel valore amai
al quale ha or ciascun disteso l'arco.

49 Per montar su dirittamente vai».
Così rispuose, e soggiunse: «I' ti prego
che per me preghi quando su sarai».

52 E io a lui: «Per fede mi ti lego
di far ciò che mi chiedi; ma io scoppio
dentro ad un dubbio, s'io non me ne spiego.

Purgatorio XVI, 106-108

Nella decorazione dei monumentali rotuli contenenti l' "Exultet", il canto di gioia della liturgia del Sabato Santo, l'umanità - chiamata a rendere gloria al suo Salvatore - appare idealmente stretta attorno alle sue due guide, l'Imperatore e il Pontefice. L'arte della miniatura testimonia dunque la vitalità - anche nel pensiero popolare del '200 - della dottrina dantesca dei "due soli", che devono illuminare "l'una e l'altra strada... e del mondo e di Deo".

"Exultet". Min. romanica dell'Italia meridionale - prima metà del sec. XIII - (Salerno, Biblioteca Capitolare - Rotulo membranaceo)

55 Prima era scempio, e ora è fatto doppio
nella sentenza tua, che mi fa certo,
qui e altrove, quello ov'io l'accoppio.

58 Lo mondo è ben così tutto diserto
d'ogne virtute, come tu mi sone,
e di malizia gravido e coverto;

61 ma priego che m'addite la cagione,
sì ch'i' la veggia e ch'i' la mostri altrui;
ché nel cielo uno, e un qua giù la pone».

64 Alto sospir, che duolo strinse in "hui!",
mise fuor prima; e poi cominciò: «Frate,
lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui.

isolare in una luce di dignitoso riserbo questo personaggio: "Si direbbe - osserva il Momigliano - un'anticipazione psicologica, come l'atteggiamento meditativo e solenne di Sordello già prima della digressione politica".

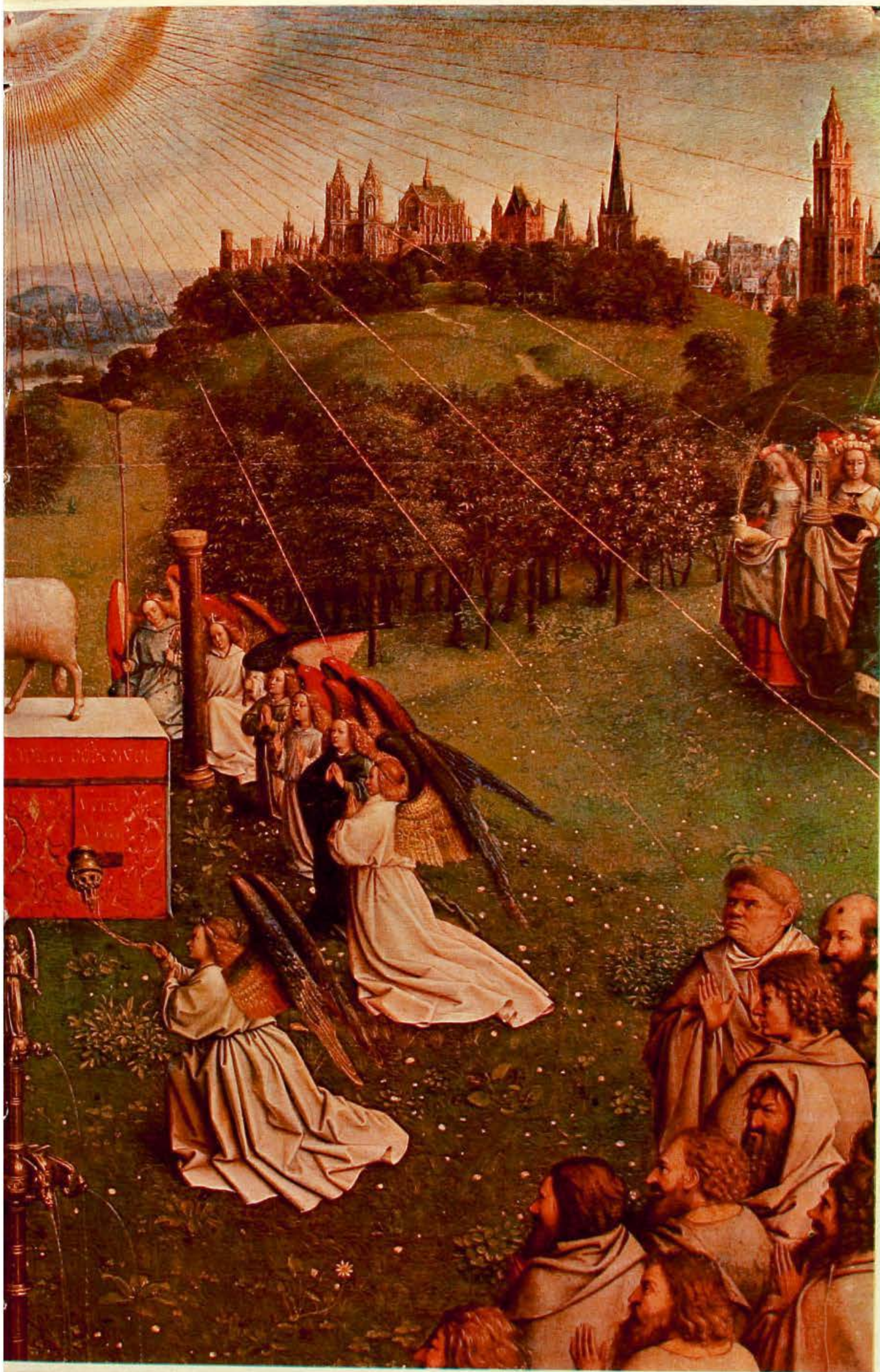
52. E io gli dissi: «Mi impegno (*mi ti lego*) con giuramento a fare quello che mi chiedi; ma sono tanto angustiato da un dubbio che io scoppio, se non me ne libero (*me ne spiego*).

55. Prima il mio dubbio era semplice (*scempio*), ma ora si è fatto più grave (*doppio*) per le tue parole (*nella sentenza tua*), che mi convincono, udendole qui da te e altrove da altri (*qui e altrove*), di quella corruzione del mondo (*quello*) alla quale si riferisce (*accoppio*) il dubbio stesso.

58. Il mondo è proprio (*ben*) tutto spoglio (*diserto*) di ogni virtù, così come tu mi dici (*sone*: suoni), e saturo (*gravido*) e coperto di malvagità (*malizia*);

61. ma ti prego d'indicarmi (*m'addite*) la causa, in modo che io la possa vedere e mostrare agli altri, poiché alcuni (*uno*) la pongono nell'influsso degli astri (*nel cielo*), e altri (*un*) nella volontà degli uomini (*qua giù*)».

Guido del Duca (canto XIV, versi 29 sgg.) aveva lamentato la corruzione del mondo, con particolare riferimento alla Romagna e alla Toscana, lasciando nell'incertezza se tale situazione dipendesse dall'influsso dei cieli o dalle azioni umane (cfr. versi 37-39) e facendo nascere un dubbio nell'animo di Dante, dubbio che ora l'analogo giudizio di Marco (verso 48) rende ancora più profondo e problematico.

64. Prima di rispondermi emise un sospiro profondo (*alto*), che il dolore trasformò (*strinse*) in un lamento (*in "hui!"*): e poi cominciò: «Fratello, il mondo è cieco, e tu vieni proprio (*ben*) da lui.

Purgatorio XVI, 16-18
"L'Adorazione dell'Agnello Mistico" di Hubert (? - 1426) e Jan Van Eyck (c. 1400 - c. 1441) - (particolare). (Gand, Cattedrale di Saint-Bavon - Cappella Vijd)

67. Voi mortali (*voi che vivete*) attribuite la causa di tutto (*ogne cagion recate*) solo (*pur*) al cielo, proprio (*pur*) come se esso con il suo movimento determinasse necessariamente tutto (*tutto movesse seco di necessitate*).

70. Se così fosse, in voi sarebbe (*fora*) distrutto il libero arbitrio, e non ci sarebbe giustizia nell'avere la beatitudine eterna (*letizia*) se si fa il bene (*per ben*), e la dannazione eterna (*lutto*) se si fa il male (*per male*).

73. L'influsso dei cieli accende gli istinti (*i vostri movimenti*); e non dico tutti, ma anche se lo dicessi, vi è stato dato il lume della ragione (*lume v'è dato*) per distinguere il bene e il male (*a bene e a malizia*).

76. e una volontà (*voler*) libera (di scegliere l'uno o l'altro): essa (*che*), anche se incontra (*dura*) difficoltà (*fatica*) nel combattere gli impulsi suscitati dagli influssi celesti (*nelle prime battaglie col ciel*), vince poi ogni contrasto, se viene ben educata (*ben si notrica*).

79. Pur restando liberi, voi siete soggetti (*soggiacete*) a una potenza (*forza*) più grande e a una natura migliore (cioè a Dio); e Dio crea (*cria*) in voi l'anima intellettiva (*la mente*), che non è sottoposta all'influsso dei cieli (*'l ciel non ha in sua cura*).

Dante accosta - svolgendolo nei modi e secondo la soluzione formulata da San Tommaso e accettata da tutta la filosofia scolastica - il problema del rapporto fra il principio del libero arbitrio e la teoria dell'influsso dei cieli sulle azioni umane, teoria alla quale il pensiero medievale riconosceva carattere di scientificità, rifacendosi a posizioni del mondo classico.
Se gli uomini, secondo un principio deterministico, ritengono che tutto il mondo e quindi anche le loro azioni, siano guidate dall'influsso astrale, distruggono ogni possibilità di libera scelta tra il bene e il male, cioè il *libero arbitrio*, ed eliminano il fondamento della giustizia divina, la quale distribuisce le pene e i premi in base a quella possibilità che ciascuno ha di agire liberamente. In realtà i cieli determinano negli esseri viventi solo gli impulsi, gli istinti, quello che, con termine moderno, chiameremmo lo stato psico-fisiologico, perchè la capacità della ragione nel discernere il bene dal male e la volontà non condizionata nel seguire quello o questo, non sono soggette ad alcun influsso diretto da parte degli astri, appartenendo, la ragione e la volontà, alla vita intellettiva dell'anima, sulla quale, secondo San Tommaso, quegli influssi non possono operare. L'anima, essendo unita al corpo, cioè ad una parte istintiva e irrazionale, deve combattere contro gli appetiti inferiori determinati dai cieli (*le prime battaglie col ciel*) e solo l'aiuto della scienza, attraverso la filosofia e la teologia, le permetterà la vittoria finale. Solo di fronte a Dio, che è una potenza e una natura ben più forte e perfetta degli astri, l'uomo deve riconoscere la sua dipendenza, pur conservando la sua libertà di scelta, che proprio da Dio è stata creata (*cria la mente in voi*).

82. Perciò (*però*), se il mondo presente esce fuori dal giusto cammino (*disvia*), la causa è in voi, e in voi si ricerchi (*si cheggia*); e lo stesso te ne sarò verace rivelatore (*vera spia*).

85. Esce dalle mani di Dio che la contempla (in idea) prima che essa esista, comportandosi (*a guisa*) come una fanciulla che si rattrista e si rallegra (senza ragione) come i pargoli (*pargoleggia*),

88. l'anima ingenua (*semplicetta*) la quale è ignara di tutto, salvo che, mossa da Dio, somma felicità (*lieto fattore*), si volge (*torna*) volentieri a ciò che la diletta (*trastulla*).

L'immagine del clero unito nella preghiera e del popolo che si stringe esultante attorno all'Imperatore - facendo perno sulla raffigurazione allegorica della Chiesa, rappresentata da un edificio al quale sovrasta la ieratica figura del pontefice che invita alla casa di Cristo tutta l'umanità - costituiscono la mirabile sintesi della "civitas" ideale vagheggiata dal Poeta.

"Exultet". Min. romanica dell'Italia meridionale - inizio del sec. XIII - (Salerno, Biblioteca Capitolare - Rotulo membranaceo)

67 Voi che vivete ogne cagion recate
pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate.

70 Se così fosse, in voi fora distrutto
libero arbitrio, e non fora giustizia
per ben letizia, e per male aver lutto.

73 Lo cielo i vostri movimenti inizia;
non dico tutti, ma posto ch'i' 'l dica,
lume v'è dato a bene e a malizia,

76 e libero voler; che, se fatica
nelle prime battaglie col ciel dura,
poi vince tutto, se ben si notrica.

79 A maggior forza ed a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura.

82 Però, se 'l mondo presente disvia,
in voi è la cagione, in voi si cheggia;
e io te ne sarò or vera spia.

85 Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,

88 l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volentier torna a ciò che la trastulla.

"Missione e Trionfo della Chiesa" di Andrea di Bonaiuto (metà sec. XIV) - (particolari). (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

91. Gusta dapprima i beni limitati della terra (*picciol bene*); e qui cade in inganno, e corre dietro ad essi, se una guida o un freno non indirizzano sulla retta via (*non torce*) il suo amore.

94. Perciò fu necessario (*convenne*) stabilire la legge come un freno (*per fren*); fu necessario avere un sovrano (*rege*) per guida, il quale sapesse discernere almeno la giustizia (*torre*) del mondo ideale (*vera città*).

L'anima, sempre secondo la dottrina tomistica, dopo essere stata creata da Dio (esce *di mano a lui*), che la contempla da sempre nel suo pensiero (prima ancora che essa esista) e si compiace della sua bellezza (*la vagheggia*), entra nel mondo priva di ogni conoscenza, aperta ad ogni impressione, ma pronta, per sua natura, essendo stata plasmata da Chi è sommo bene e somma gioia, a volgersi verso ciò che le dà piacere e diletto. Per questo accade che, dopo aver accostato qualche bene terreno, lo segua, "e perché la sua conoscenza prima è imperfetta, per non essere esperta né dottrinata, piccioli beni le paiono grandi" (*Convivio* IV, XII, 16). Perciò è necessario l'intervento della legge e dell'autorità imperiale: queste, regolando l'umana convivenza, realizzano nel mondo la giustizia, che, portando la pace, costituisce la base necessaria per conseguire la perfezione umana.
Secondo quanto Dante afferma nel *Convivio*, soltanto l'imperatore sarebbe in grado di attuare in terra la giustizia, essendo libero dalla cupidigia che spinge gli uomini alla sopraffazione, all'inganno, alle guerre. La giustizia è simbolicamente designata, nel verso 96, come: la *torre* della *vera città*. Quest'ultima è l'agostiniana *civitas Dei*, che molti interpreti hanno voluto senz'altro identificare con il regno dei cieli, per analogia con quanto è detto nel verso 95 del XIII canto del *Purgatorio*. In realtà, come fa giustamente notare il Maccarrone basandosi su un passo del *De Civitate Dei*, la *civitas* di cui parla Sant'Agostino "ha in questa terra la sua prima fase". La *vera città* deve quindi essere interpretata come l'ordinamento politico ideale, quello che consente agli uomini di raggiungere il massimo di perfezione in terra e li predispone, indirettamente, alla felicità eterna.

97. Le leggi esistono, ma chi opera per

91 Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.

94 Onde convenne legge per fren porre;
convenne rege aver, che discernesse
della vera città almen la torre.

97 Le leggi son, ma chi pon mano ad esse?
Nullo, però che 'l pastor che procede,
rugumar può, ma non ha l'unghie fesse;

100 per che la gente, che sua guida vede
pur a quel ben fedire ond'ella è ghiotta,
di quel si pasce, e più oltre non chiede.

103 Ben puoi veder che la mala condotta
è la cagion che 'l mondo ha fatto reo,
e non natura che 'n voi sia corrotta.

106 Soleva Roma, che 'l buon mondo feo,
due soli aver, che l'una e l'altra strada
facean vedere, e del mondo e di Deo.

L'aspirazione di tutto il Medioevo all'unità religiosa, sociale e politica, è il grande sogno di Dante di un solo ovile sotto due pastori. Andrea di Bonaiuto nella Cappella degli Spagnoli affidò alla sua arte il compito di concretare visibilmente, con intenti di ammaestramento, la dottrina politica del suo tempo: dominati dalla figura del Redentore i "due soli" danteschi - il Papa con il pastorale e l'Imperatore con la spada e il globo - governano un simbolico gregge, che rappresenta l'umanità nelle sue diverse razze.

farle osservare? Nessuno (*nullo*), perché (*però che*) il pastore che guida il gregge (*che procede*), è capace di interpretare (*rugumar*) la Scrittura, ma non possiede il retto discernimento del bene e del male nell'amministrare la giustizia (*non ha l'unghie fesse*: non ha le unghie divise, cioè non distingue il bene dal male);

100. e perciò l'umanità, che vede la sua guida tendere (*fedire*) solo a quei beni materiali di cui essa stessa è avida (*ghiotta*), si pasce soltanto di tali beni, e non chiede altro (*più oltre*).

In due passi della Bibbia (*Levitico* XI, 3-8; *Deuteronomio* XIV, 6-8) è menzionato il divieto fatto da Mosè agli Ebrei di cibarsi di animali che non siano ruminanti e non abbiano l'unghia del piede divisa. Questa prescrizione dell'Antico Testamento venne nel Medioevo interpretata in senso allegorico. Secondo San Tommaso (*Summa Theologica* II, I, CII, 6) "la divisione dell'unghia significa... il discernimento del bene e del male; la ruminazione, la meditazione delle Scritture e il loro sano intendimento". Riallacciandosi a passi del *Convivio* e della *Monarchia* il Maccarrone fornisce una plausibile spiegazione della terzina 97, dopo aver rifiutato l'interpretazione tradizionale, che, sulle orme del commento di Pietro Alighieri, vede nel simbolo delle *unghie fesse* la capacità, negata al pontefice, di tener distinte le cose temporali da quelle spirituali. Riconosciuta - scrive il Maccarrone - al *pastor che procede* la prerogativa di possedere e spiegare la Sacra Scrittura (*rugumar può*), viene però a lui negata, con la vivacità espressiva del simbolo biblico, la capacità di "por mano alle leggi" mostrandone la causa: manca delle *unghie fesse*, figura della *discretio inter bonum et malum* (discernimento fra il bene e il male) posseduta dall'imperatore, il quale può "mostrare e comandare le leggi". Dante afferma quindi, attraverso le parole di Marco Lombardo, la necessità di una netta separazione e di una reciproca autonomia delle giurisdizioni del pontefice e dell'Imperatore.

103. Puoi ben vedere come il malgoverno (*la mala condotta*) dei pontefici sia la causa che ha reso peccatore (*reo*) il mondo, e non la natura umana che in voi sia corrotta (dall'influsso degli astri).

106. Roma, che un tempo diede al mondo la pace e la giustizia (*'l buon mondo feo*), soleva avere due autorità (*due soli*), le quali indicavano le due strade, quella della felicità materiale (*del mondo*) e quella della felicità spirituale (*di Deo*).

109. In seguito l'autorità papale (*l'un*) ha spento l'autorità imperiale (*l'altro*); e il potere civile (*la spada*) è congiunto (nella stessa persona) con quello religioso (*col pasturale*), ma uniti insieme con un atto arbitrario (*per viva forza*) devono necessariamente (*convien*) svolgersi male,

112. perché (*però che*), stando uniti nelle stesse mani, l'uno non rispetta più l'altro: se non vuoi credere alle mie parole, considera (*pon mente*) i frutti (*spiga*) che ne derivano, poiché ogni pianta (*erba*) si conosce dal frutto.

Anche l'immagine dei *due soli* è di origine biblica. Così è descritta nella *Genesi* (I, 16) la creazione del sole e della luna: "E Iddio fece i due grandi luminari: il luminare maggiore per presiedere al giorno e il luminare minore per presiedere alla notte". Nel Medioevo il simbolo dei "due luminari" servì a designare le massime autorità in terra, quella dell'imperatore e quella del pontefice, e venne usato ampiamente dai trattatisti di parte imperiale e di parte papale. Dante stesso ne fece uso nei suoi scritti teorici.
Qui il simbolo acquista una concretezza ed un risalto anzitutto lirici. I "due luminari", trasferiti su un piano di acceso profetismo, di concreta visione, si convertono, nelle appassionate parole di Marco Lombardo, in *due soli*. L'astratto teorizzare della trattatistica medievale sfocia così in un quadro di cosmica ineluttabilità, di apocalittico sovvertimento di ogni legge naturale: un sole, che dovrebbe essere unicamente sorgente di luce, ha spento l'altro sole, è divenuto fonte di offuscamento, di indebita confusione tra ordini di cose l'uno all'altro irriducibili (*è giunta la spada col pasturale*), in dispregio alle leggi stabilite da Dio, alla logica intrinseca delle cose.
Dopo aver collocato in un passato lontano e indeterminato, in una età felice della quale sembra quasi essersi perduta la memoria, in un clima di mito (*soleva Roma...*) il tempo in cui *due soli* illuminarono concordi il cammino dell'umanità, la parola di Marco Lombardo si fa aspra, tradisce un profondo affanno, un orrore sbigottito per l'innaturale accoppiamento di *spada* e *pasturale*, insiste dolorosamente sull'idea di questa mostruosa congiunzione (*è giunta la spada... però che, giunti...*).

115. Nella regione che l'Adige e il Po bagnano (*riga*), si era soliti incontrare valore militare (*valore*) e liberalità (*cortesia*), prima che Federico II avesse contrasti (*briga*) con la Chiesa:

Il *valore* e la *cortesia* sono scomparsi nell'Italia settentrionale in un momento storico preciso (prima metà del secolo XIII), che coincise con il pe-

109 L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada
col pasturale, e l'un con l'altro inseme
per viva forza mal convien che vada;

112 però che, giunti, l'un l'altro non teme:
se non mi credi, pon mente alla spiga,
ch'ogn'erba si conosce per lo seme.

115 In sul paese ch'Adice e Po riga,
solea valore e cortesia trovarsi,
prima che Federigo avesse briga:

118 or può sicuramente indi passarsi
per qualunque lasciasse per vergogna
di ragionar coi buoni o d'appressarsi.

Nella guida del mondo collaborano con il Papa le gerarchie della Chiesa (un cardinale e un vescovo) e con l'Imperatore le autorità dell'Impero (un re e un conte): le prime appaiono circondate dagli appartenenti allo "stato religioso", le seconde raccolgono intorno a sé i rappresentanti dello "stato laico".

"Missione e Trionfo della Chiesa" di Andrea di Bonaiuto (metà sec. XIV) - (particolari). (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

121 Ben v'èn tre vecchi ancora in cui rampogna
l'antica età la nova, e par lor tardo
che Dio a miglior vita li ripogna:

124 Currado da Palazzo e 'l buon Gherardo
e Guido da Castel, che mei si noma
francescamente, il semplice Lombardo.

127 Di' oggimai che la chiesa di Roma,
per confondere in sé due reggimenti,
cade nel fango e sé brutta e la soma».

130 «O Marco mio», diss' io «bene argomenti;
e or discerno perché dal relaggio
li figli di Levì furono essenti.

riodo delle dure lotte tra i Comuni, sobillati dalla Chiesa, e l'imperatore Federico II, del quale essi non volevano più riconoscere l'autorità.

118. ora invece chiunque (per *qualunque*) evitasse (di passare nell'Italia settentrionale) per vergogna di parlare (*ragionar*) con le persone oneste o di avvicinarle (*d'appressarsi*) può passare per quella regione (*indi*) sicuro (di non incontrarne alcuna).

121. Vero è che ci sono (*èn*) ancora tre vecchi nei quali la generazione passata rimprovera (*rampogna*) la nuova, ma (vi si trovano tanto a disagio che) sembra loro tardare troppo (*par lor tardo*) l'ora in cui Dio li chiamerà (*li ripogna*) a una vita migliore:

124. Corrado da Palazzo e il valente Gherardo da Camino e Guido da Castello, che è più (*mei*) conosciuto col soprannome (*si noma*), foggiato alla francese (*francescamente*), di leale (*semplice*) Lombardo.

Corrado III da Palazzo, nobile bresciano, fu vicario di Carlo I d'Angiò a Firenze nel 1277 e due anni dopo guidò i suoi concittadini contro Trento; infine nel 1288 fu podestà di Piacenza. Era ancora vivo nel 1300.
Gherardo da Camino, la cui famiglia raccolse la signoria degli Ezzelini, fu capitano di Belluno e Feltre; poi ebbe la signoria di Treviso dal 1283 fino al 1306, anno della sua morte.
Guido da Castello, ghibellino appartenente a uno dei tre rami della famiglia dei Roberti di Reggio Emilia, nato nel 1235, viveva ancora nel 1315. Cacciato dai Guelfi, riparò presso gli Scaligeri di Verona, dove sembra lo abbia conosciuto Dante, che nel *Convivio* (IV, XVI, 6) ne parla con ammirazione. Il soprannome di *il semplice Lombardo* prende rilievo dal fatto che per i francesi « lombardo » significava italiano astuto e avaro, dedito alla mercatura, e « semplice », nell'uso francese, era sinonimo di leale, onesto.

127. Puoi concludere ormai (*di' oggimai*)

Dante e Virgilio nel girone degli iracondi.

La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - sec. XIV - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 87 r)

133 Ma qual Gherardo è quel che tu per saggio
di' ch'è rimaso della gente spenta,
in rimprovero del secol selvaggio?»

136 «O tuo parlar m'inganna, o el mi tenta»
rispuose a me; «ché, parlandomi tosco,
par che del buon Gherardo nulla senta.

139 Per altro sopranome io nol conosco
s'io nol togliessi da sua figlia Gaia.
Dio sia con voi, ché più non vegno vosco.

142 Vedi l'albor che per lo fummo raia
già biancheggiare, e me convien partirmi
- l'angelo è ivi - prima ch'io li paia».

145 Così tornò, e più non volle udirmi.

che la Chiesa di Roma, confondendo (*per confondere*) in sè i due poteri (*reggimenti*), cade nel fango e insozza (*brutta*) se stessa e il potere civile (*la soma*) che si è assunto».

130. Io dissi: «O Marco mio, tu parli (*argomenti*) bene: e ora capisco (*discerno*) perchè i figli di Levi furono esclusi (*essenti*) dall'eredità di beni materiali (*dal retaggio*).

Nella legislazione ebraica i Leviti, i discendenti di Levi, erano esclusi da ogni possesso di beni materiali (cfr. *Numeri* XVIII, 20-24; *Giosuè* XIII, 14 e XXI, 1-22) perchè essi costituivano la classe sacerdotale.

133. Ma chi è quel Gherardo che tu dici essere rimasto come un esempio (*per saggio*) della generazione passata (*della gente spenta*), quasi vivente rimprovero del vizioso (*selvaggio*) tempo presente?»

136. Mi rispose: «O io m'inganno nell'interpretare le tue parole (*tuo parlar m'inganna*), o esse mi tentano (per farmi ancora parlare), perchè, pur parlando toscano (*tosco*), pare che tu non sappia (*senta*) nulla riguardo all'eccellente Gherardo.

Il nome di Gherardo da Camino doveva essere molto conosciuto in Toscana, perchè aveva dato il suo appoggio a Corso Donati nelle lotte contro i Bianchi.

139. Io non saprei indicarlo (*nol conosco*) con altra denominazione (*sopranome*) se non con quella desunta (*s'io nol togliessi*) da sua figlia Gaia (cioè dall'essere egli il padre di Gaia). Dio vi accompagni, perchè non posso venire oltre con voi (*vosco*).

Di Gaia sappiamo soltanto che andò sposa a Tolberto da Camino e morì nel 1311. Secondo alcuni commentatori fu assai nota per la sua onestà e le sue virtù e Dante la ricorderebbe per sottolineare ancora di più la fama del padre, secondo altri per la sua bellezza e i suoi vizi e in tal caso Dante metterebbe ancora una volta in luce la corruzione delle corti dell'Italia settentrionale e la degenerazione dei figli nei confronti dei padri. Questa seconda interpretazione, inserendosi più facilmente nel discorso polemico di Marco, è la più accettabile.

142. Vedi come la luce del giorno che traspare (*raia*) attraverso il fumo incomincia a biancheggiare, e io devo tornare indietro (*e me convien partirmi*) - là c'è l'angelo - prima che gli compaia (*li paia*) davanti».

145. Così detto (*così*) si volse, e non volle più ascoltarmi.

Purgatorio, Canto XVII

A Dante, uscito con Virgilio dal denso fumo che avvolge le anime degli iracondi, mentre è ormai prossimo il tramonto, compaiono in visione tre esempi di ira punita, che gli presentano per prima la vicenda di Progne, mutata in uccello per aver imbandito al marito le carni del figlio in un eccesso di folle gelosia. Appare poi la figura di Aman, ministro del re persiano Assuero, che fu crocifisso dopo aver tramato la distruzione totale degli Ebrei, contro cui era adirato, e subito dopo Dante vede Lavinia che piange sul cadavere della madre Amata, suicidatasi in un impeto d'ira, per non vedere la figlia andare in sposa ad Enea. Scomparse all'improvviso queste visioni il Poeta ode la voce dell'angelo della pace che indica la strada per salire al quarto girone e che gli cancella dalla fronte la terza P, cantando la beatitudine evangelica «Beati pacifici». Frattanto i due pellegrini giungono sul ripiano deserto della quarta cornice, e Virgilio, in seguito a una domanda precisa del discepolo, spiega le caratteristiche del peccato che lì viene espiato, l'accidia.

L'ultima parte del canto è occupata dall'esposizione, da parte del poeta latino, della dottrina dell'amore nella sua duplice forma - naturale (o istintivo) e voluto con libera scelta dalla volontà e dall'intelletto - e della struttura morale del purgatorio.

INTRODUZIONE CRITICA

È possibile individuare nel canto XVII, non diversamente che nel XV, due nuclei di spiccato interesse ai fini del definirsi della complessa poesia della parte centrale del *Purgatorio*: quello delle visioni e quello dell'esposizione didattica di Virgilio. Nel canto XVI invece, al dialettico contrapporsi dell'insegnamento razionale, impartito dal poeta latino, all'immediatezza delle verità infuse, per intervento della Grazia, nell'anima itinerante si era sostituito un interesse esclusivo per le cose del mondo: guida di Dante era stato, nelle tenebre avviluppanti dell'ira, un uomo di corte, fervente seguace, come lui, dell'idea imperiale: al magistero di Virgilio si era sostituito il teorizzare - sfociante nella concitazione di una passione non ancora rischiarata, in acerbi accenti polemici - di Marco Lombardo sui rapporti tra *spada* e *pasturale*.

Nel canto XVII Dante si affida nuovamente a Virgilio per saziare la sua sete di conoscere, sete che la ragione, impersonata dal poeta latino, potrà solo parzialmente placare. Virgilio ha sempre dato voce, fino a questo punto, ad un superiore principio razionale, reso caldo di umano fervore da una illimitata dedizione al suo compito di maestro. Tuttavia, data l'immaturità del discepolo a penetrare i sensi meno ovvii che presiedono al dispiegarsi apparentemente dispersivo delle cose, questo principio razionale si è fin qui manifestato in interventi di ancora angusta portata, in formule gnomiche ed ortative, per cui l'insegnamento del mantovano è potuto apparire - a chi non avesse tenuto conto delle necessità postulate dalla narrazione di quell'itinerario spirituale che è la *Commedia* - qua e là irrisorio e banale, inadeguato alla drammaticità delle prospettive che si aprono agli occhi del protagonista. A partire dal canto XV, invece, Virgilio affronta i temi di una meditazione organica e superiore, per lui, tuttavia, lontana dalla possibilità di tradursi in esiti di indiscussa evidenza, data la sua estraneità nei riguardi di un pensiero che la fede definisce e rischiara.

L'esposizione della topografia morale del secondo regno (versi 91-139) è stata concordemente giudicata positiva dalla critica, che ne ha messo in rilievo l'ampio, sereno respiro, entro il rigoroso concatenarsi delle deduzioni, che una terminologia astrattamente scolastica avrebbe rischiato, in un poeta di meno ricco sentire, di precludere ad ogni forma di trasfigurazione in senso lirico. Il procedere della dimostrazione, ricondotta ad un unico motivo ispiratore, al fondamento luminoso e centrale dell'*amore* - concepito come principio motore di ogni manifestazione del reale e del quale sono partecipi le creature non meno del loro Creatore - esprime un sicuro equilibrio, quasi un senso di trionfo per l'immancabile scaturire di ogni singola proposizione da quelle che, in funzione di premesse, la precedono. L'impalcatura scolastica che appesantiva la digressione didascalica del canto XI dell'*Inferno* non nuoce qui al ritmo limpido che scandisce il succedersi delle argomentazioni. Ciò è dovuto forse proprio all'emozione che, illuminando, interiorizza il dire di Virgilio ogni volta che torna a proporsi il motivo dell'*amore*, nel quale tutti gli svolgimenti concettuali che da esso discendono tendono a riassorbirsi, dopo aver enunciato ciascuno la propria verità parziale, quasi diretti ad un fulcro di verità ancora insondata, ad una scaturigine per troppa luce fasciata del proprio mistero. Nel canto XV il discorso di Virgilio sull'*amore* che aumenta in proporzione diretta al numero di coloro che ad esso partecipano, si era sollevato a canto nello svolgersi metaforico e sublime del tema della luce. Qui il suo dire si distende in cadenze più riposate, ma non si può in alcun modo parlare in proposito di astratto didascalismo, bensì di una poesia animata da un forte, anche se contenuto, *pathos* metafisico, da un'ansia profonda e segreta di penetrare nei moventi concettuali e morali che presiedono all'ordinata architettura delle cose.

Gli esempi di ira punita, costituenti il momento di più accesa e ricca individuazione poetica del canto, presentano - se, considerati nella staticità dei singoli quadri proposti, vengono messi a raffronto con gli opposti esempi di mansuetudine del canto XV - una chiusura alla dimensione dell'infinito, una limitatezza nel definirsi dei sentimenti di quelli che ne sono i personaggi, chiusura e limitatezza che si traducono in una meno intensa evidenza lirica nella resa di queste scene. Ciò è dovuto al fatto che l'interesse del Poeta nel canto XVII è incentrato soprattutto sulle modalità del proporsi delle visioni, sul loro immotivato accamparsi al centro dell'anima in se stessa raccolta - evasa, sia pure per la durata di attimi, dagli orizzonti del mondo - sul loro improvviso svanire, per cui i momenti più alti della rappresentazione poetica non sono espressi dai quadri successivi che le visioni stesse presentano, ma riguardano la dinamica del loro prorompere nella coscienza del soggetto. All'ancora generico *nell'imagine mia apparve l'orma*, che suggella il proporsi del primo esempio, fanno seguito, nell'intensificarsi del rapimento interiore, il *poi piovve dentro all'alta fantasia*, che introduce - fermata in una eternità ottusa e statica - l'ira grandiosa di Aman, e infine, in contrapposizione logica non meno che tonale a quest'ultimo verso, il *surse... piangendo forte* dei versi 34-35, anticipato dal concretissimo "rompersi" riferito all'astratta *imagine*, e riecheggiante nella similitudine della *bulla*. Il motivo del rompersi della *bulla* è ripreso in quello del "frangersi" del *sonno* (verso 40), svolto secondo le linee di un incontenibile dinamismo (*si frange... percuote*) che riesce ad una fortissima animazione del dato generico. Il sonno acquista qui una vitalità animale (*guizza*), quasi un sussulto atterrito prima di essere abolito dal tempo che gli prescrive di "morire". Da quest'attenzione portata dal Poeta sulle modalità del vedere interiore scaturisce la travolgente apostrofe iniziale all'*imaginativa*.

1. Cerca di ricordare, o lettore, se mai fosti sorpreso in montagna (*nell'alpe*) dalla nebbia, attraverso (*per*) la quale tu vedessi come vede (*non altrimenti che*) la talpa attraverso la membrana che vela i suoi occhi (*per pelle*: era opinione comune nel Medioevo, come già nell'antichità, che la talpa fosse completamente cieca).

4. come, allorché i vapori umidi e densi (*spessi*) della nebbia cominciano a diradarsi, la luce (*la spera*) del sole penetra attraverso di essi debolmente:

7. e allora la tua immaginazione ti aiuterà agevolmente (*fia... leggiera*) ad arrivare (*giugnere*) a percepire in che modo io (uscendo dal fumo) in un primo momento (*in pria*) rividi il sole, che già era vicino a tramontare.

Al motivo dell'anima assorta nella propria verità interiore, che definirà le visioni degli esempi di ira punita, costituenti il nucleo poetico più rilevante del canto, è premessa la determinazione realistica delle circostanze in cui queste visioni sono apparse al protagonista. Le prime tre terzine riprendono, in forma conclusiva, il tema del *buio* proposto per via di un accumularsi di iperboli all'inizio del canto precedente. Il paragone - che la forma negativa (*non altrimenti*) rende incisivo ed al quale l'allitterazione del secondo emistichio (verso 3) aggiunge spicco e compattezza con l'immagine delle *talpe* - conferisce a quest'apertura di canto una grande evidenza di contorni. Invece il sommarsi delle determinazioni nella prima terzina del canto XVI - risolto in una duplice negazione di ogni possibilità di riferimento ad esperienze verificabili in terra - tendeva ad attenuare questi contorni per dar luogo ad un semplice rilievo d'intensità (l'assolutezza di quel *buio*). L'esordio del canto XVI tendeva, infatti, in certo modo ad annullare nell'informe le determinazioni elencate.

Dante e Virgilio entrano nel girone degli accidiosi.
La Commedia, Purgatorio. Min. napoletana - a. 1360 circa - (Londra, British Museum - Ms. Add. 19587 - f. 89 r)

Canto XVII

1 Ricorditi, lettor, se mai nell'alpe
ti colse nebbia per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle talpe,

4 come, quando i vapori umidi e spessi
a diradar cominciansi, la spera
del sol debilemente entra per essi;

7 e fia la tua imagine leggiera
in giugnere a veder com' io rividi
lo sole in pria, che già nel corcar era.

10 Sì, pareggiando i miei co' passi fidi
del mio maestro, usci' fuor di tal nube
ai raggi morti già ne' bassi lidi.

Quello del canto XVII mira, al contrario, ad esprimere il ritorno della luce, il riemergere delle cose dall'informe, ognuna con una sua fisionomia nettamente individuale, a determinare il buio stesso - ormai non più assoluto, non più incombente come un mistero - in forma univoca e concreta. L'esordio di questo canto ha altresì una perspicuità di contorni più netta, nonostante il complesso giro sintattico (*ricorditi... come... la spera...*), anche rispetto al proporsi del tema della luce all'inizio del canto XV, mantenuto nell'ambito grandioso dell'avvicendarsi degli astri sulla volta del cielo, ma elaborato in senso concettuale e al quale il paragone con lo "scherzare" del *fanciullo* non conferiva l'immediatezza che qui è ottenuta col richiamo al diradarsi della nebbia in un panorama di monti e alla cecità delle talpe.

10. Così (*sì*), andando di pari passo col mio fidato maestro, uscii fuori da quella nube alla vista dei raggi solari ormai scomparsi (*morti*) dalle parti basse della montagna (*ne' bassi lidi*).

13. O fantasia (*imaginativa*) che talvolta ci sottrai (*ne rube*) a tal punto alle impressioni esteriori (*di fuor*), che non ci si (*om*) accorge anche se intorno a noi squillano mille trombe (*tube*),

16. che cosa mai ti stimola ad operare (*move*), se le percezioni dei sensi (*'l senso*) non ti offrono le immagini (*non ti porge*)? Certo ti muove una luce che prende forma (*s'informa*) in cielo, per forza propria (*per sé*) o per volontà di Dio (*per voler*) che guida (*scorge*) tale luce sulla terra (*giù*).

La facoltà immaginativa o fantasia nella sua attività è normalmente condizionata dai sensi, dai quali riceve le immagini della realtà esterna; perciò quando mancano le percezioni sensibili degli oggetti reali viene meno la materia su cui opera la fantasia. Dante si accorge che la sua immaginazione è in attività senza uno stimolo sensoriale e che quindi essa deve essere mossa da una forza superiore, che ha la sua origine in cielo.

19. Nella mia fantasia (*imagine*) apparve l'immagine (*l'orma*) dell'atto empio (*empiezza*) di Progne, che mutò la sua forma umana in quella dell'uccello (l'usignuolo) che più di tutti si diletta nel canto;

22. e su questa visione (*qui*) la mia mente a tal punto si concentrò (*fu... ristretta*) in sé, che dalla realtà esteriore (*di fuor*) non giungeva impressione (*cosa*) alcuna che fosse da lei accolta (*recetta*).

Si allude al mito di Progne, moglie di Tereo re di Tracia, la quale fu trasformata in usignolo, dopo che, in preda a folle gelosia, ebbe ucciso e dato in pasto il figlio Iti al marito, che aveva usato violenza alla sorella di lei, Filomela (cfr. canto IX, versi 13-15).

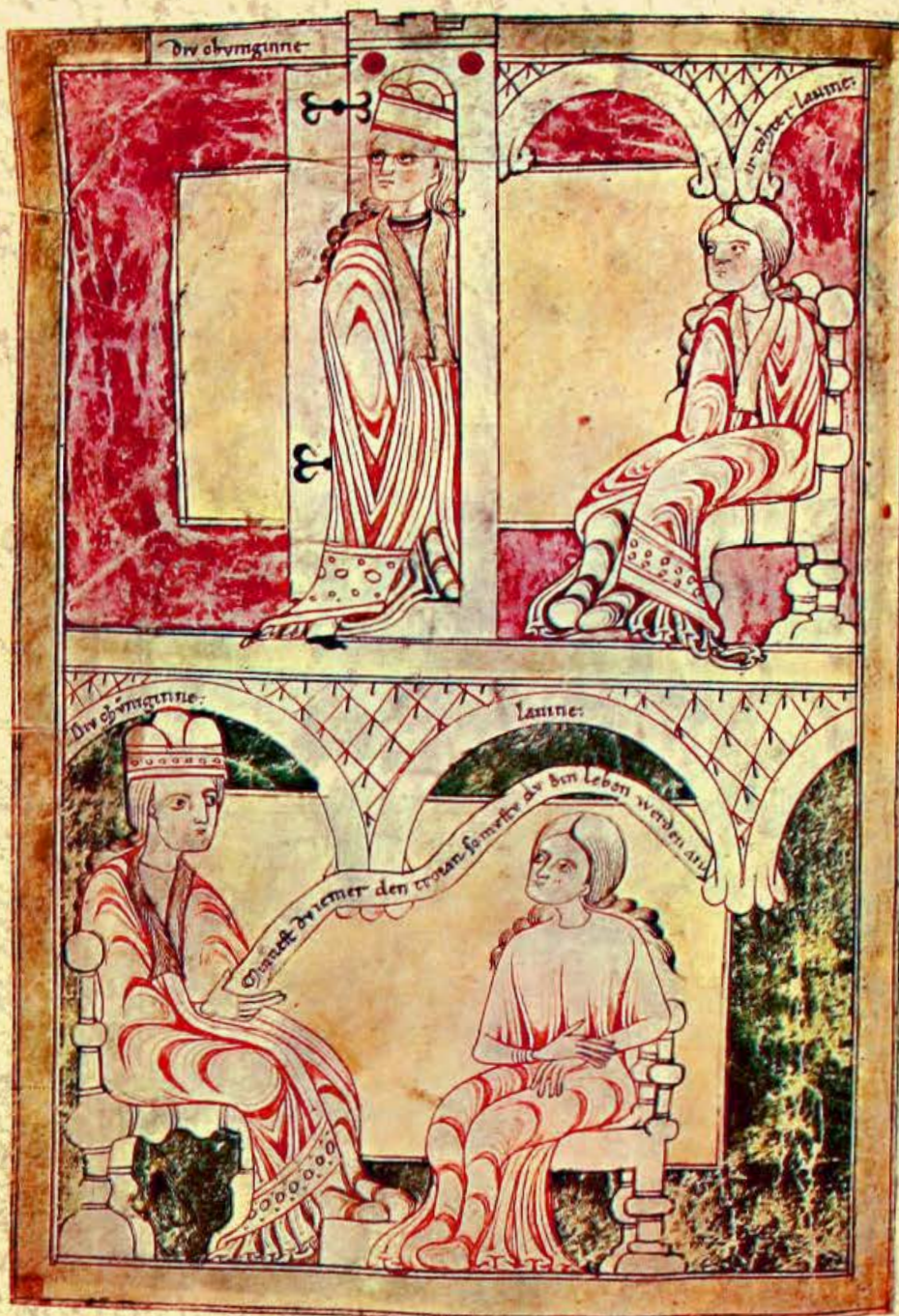
25. Poi nella mia fantasia ormai sublimata (*alta*) apparve l'immagine di un uomo, crocifisso, sdegnoso (*dispettoso*) e fiero nell'aspetto (*vista*), e in quell'atteggiamento (*cotal*) lo vedevo morire:

28. attorno a lui stavano il grande Assuero, la sua sposa Ester e il giusto Mardocheo, che fu così onesto (*intero*) nelle parole e nelle opere.

Aman, ministro di Assuero re di Persia, per odio contro il giudeo Mardocheo che gli rifiutava gli onori divini, fece decretare dal re lo sterminio di tutti i Giudei. Mardocheo, per mezzo della nipote Ester, diventata regina, fece revocare l'editto e condannare alla crocifissione Aman (*Ester* III-VII).

Purgatorio XVII, 31-39

Virgilio fu il poeta latino che per religiosità d'ispirazione e liricità d'accenti il Medioevo sentì più vicino a sé, e alla sua opera ritornò con amorosa continuità. La miniatura illustrò spesso i codici contenenti opere virgiliane - in particolare l'"Eneide" - raggiungendo in questo famoso manoscritto di Tübingen una suprema ricerca di stile.

Min. tedesca - sec. XIII - (Tübingen, Biblioteca di Stato - Ms. Germ. fol. 282 - f. 14 v; f. 27 v; f. 50 v)

13	O imaginativa che ne rube tal volta sì di fuor, ch'om non s'accorge perché dintorno suonin mille tube,	22	e qui fu la mia mente sì ristretta dentro da sé, che di fuor non venìa cosa che fosse allor da lei recetta.
16	chi move te, se 'l senso non ti porge? Moveti lume che nel ciel s'informa, per sé o per voler che giù lo scorge.	25	Poi piovve dentro all'alta fantasia un, crucifisso, dispettoso e fero nella sua vista, e cotal si moria:
19	Dell'empiezza di lei che mutò forma nell'uccel ch'a cantar più si diletta, nell'imagine mia apparve l'orma:	28	intorno ad esso era il grande Assuero, Ester sua sposa e 'l giusto Mardoceo, che fu al dire ed al far così intero.

31. E non appena questa visione (*imagine*) si dissolse (*rompeo*) da sé, come si dissolve una bolla (*bulla*) d'aria quando si rompe il velo d'acqua entro il quale si è formata (*sotto qual si feo*).

34. sorse nella mia fantasia la visione di una fanciulla che piangeva disperatamente (*forte*), e diceva: «O regina, perché per un impeto d'ira hai voluto annientarti (*esser nulla*)?

37. Ti sei uccisa per non perdere la tua Lavinia: ora mi hai perduta davvero! Sono proprio io ora che piango (*lutto*), o madre, per la tua morte (*ruina*) prima che per quella di Turno (*altrui*)».

Il terzo esempio d'ira punita si concreta nella visione di Lavinia, figlia del re Latino e di Amata, che piange davanti al cadavere della madre, la quale in un momento di doloroso furore si era impiccata, credendo che Turno, re dei Rutuli, al quale ambiva dare in sposa la figlia, fosse già stato ucciso da Enea e che Lavinia sarebbe andata sposa all'eroe troiano, come di fatto poi avvenne (Virgilio - *Eneide* XII, versi 593-607). Dante ha così presentato i tre modi di punizione dell'ira: per opera di Dio nel primo esempio, per opera degli uomini nel secondo, per azione dell'individuo contro se stesso nel terzo.

40. Come si rompe il sonno, quando d'improvviso (*di butto*) una luce nuova percuote gli occhi chiusi, il quale però, sebbene interrotto (*fratto*), persiste un poco prima di dileguarsi del tutto,

43. allo stesso modo in mia visione disparve (*cadde giuso*) non appena colpì il mio volto una luce, assai più intensa di quella (la luce del sole) che siamo abituati a vedere (*ch'è in nostro uso*).

La poetica delle tre visioni di ira punita nel canto XVII è assai più complessa di quella dei tre esempi di mansuetudine ricordati alla fine del canto XV. La situazione esteriore è analoga nei due casi: pur continuando il protagonista a camminare a fianco di Virgilio, la sua anima appare completamente separata dal suo corpo, il raccordo costituito dai sensi tra realtà esteriore ed «io» appare troncato. Nel caso delle visioni di ira punita la situa-

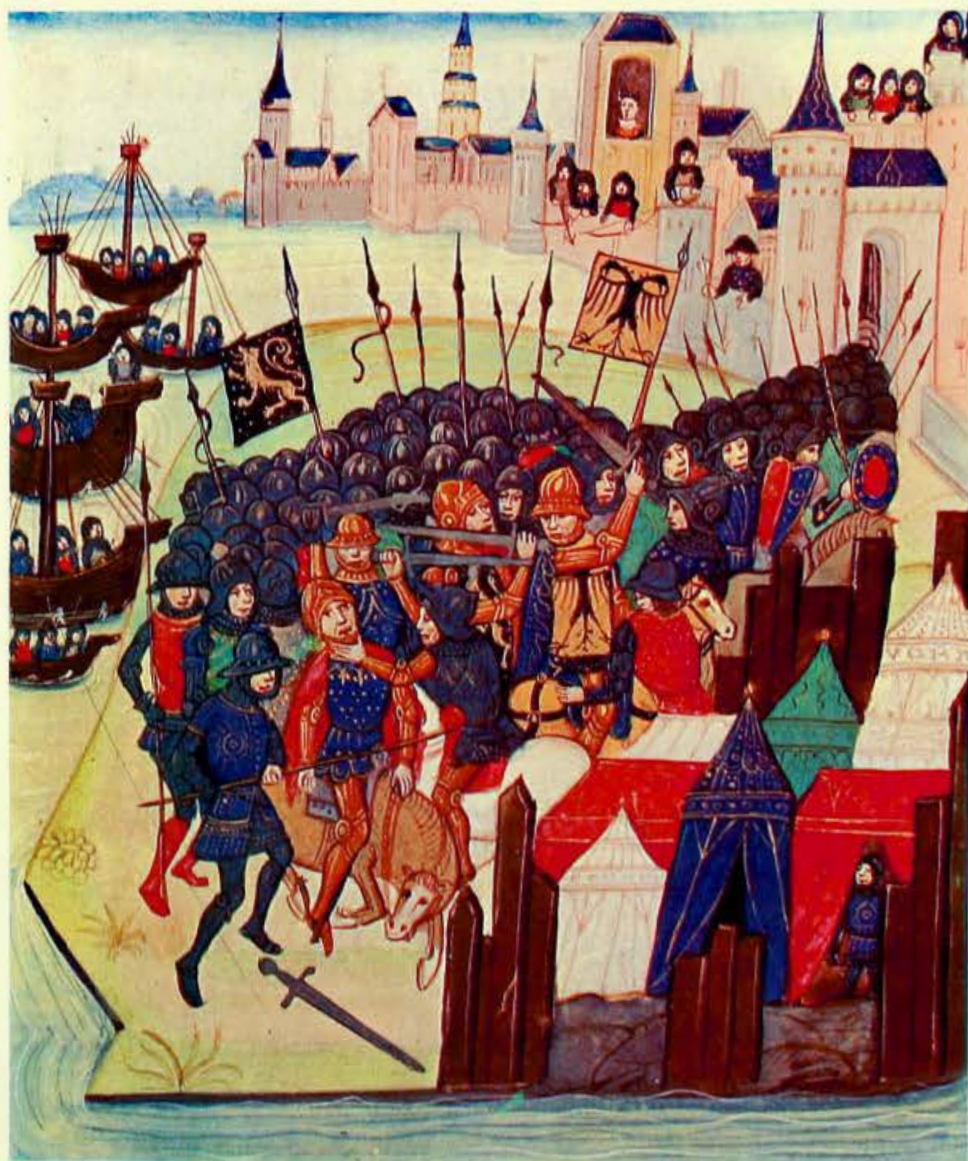
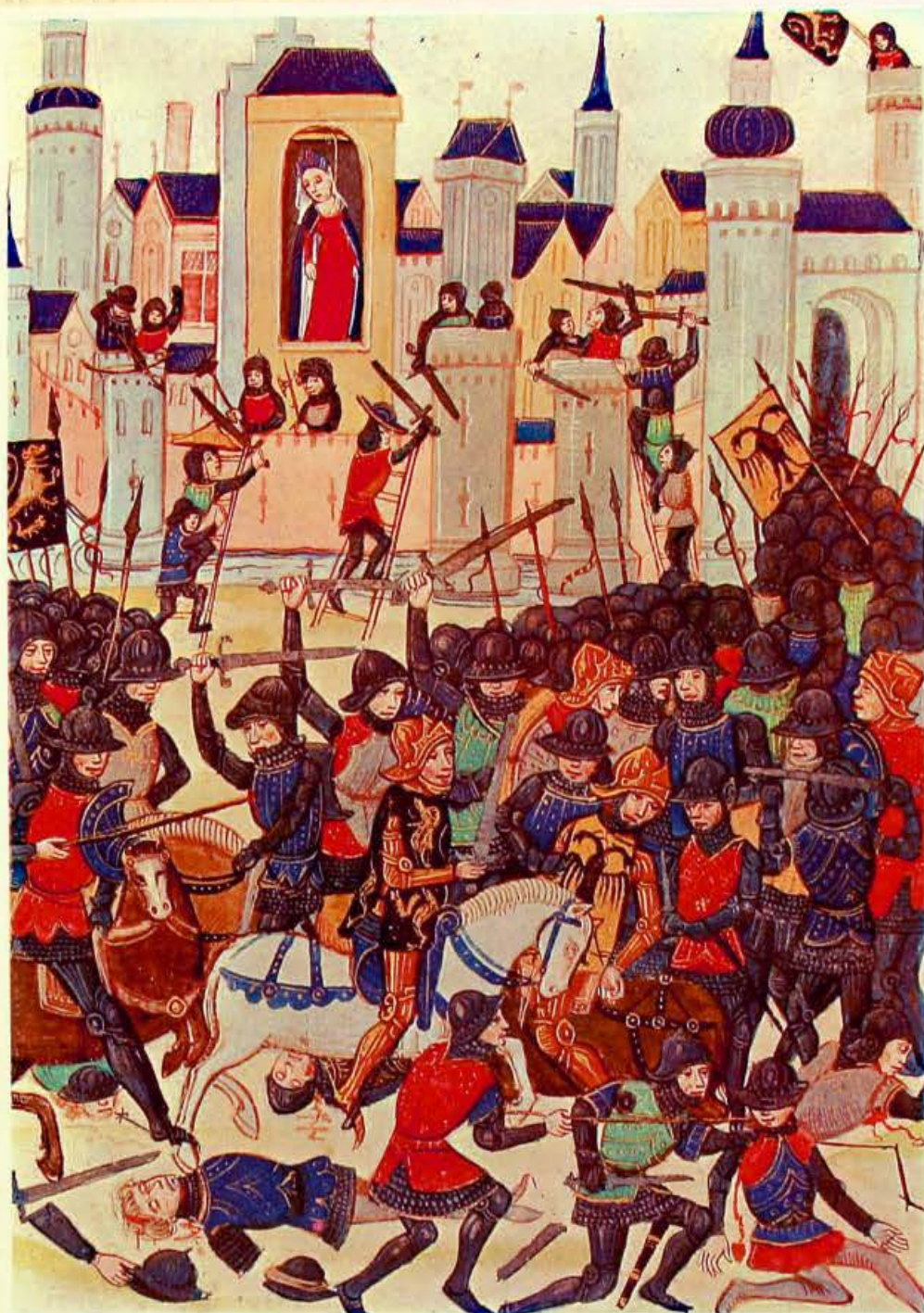
31 E come questa imagine rompeo
sé per se stessa, a guisa d'una bulla
cui manca l'acqua sotto qual si feo,

34 surse in mia visione una fanciulla
piangendo forte, e dicea: «O regina,
perché per ira hai voluto esser nulla?

37 Ancisa t'hai per non perder Lavina:
or m'hai perduta! Io son essa che lutto,
madre, alla tua pria ch'all'altrui ruina».

40 Come si frange il sonno, ove di butto
nova luce percuote il viso chiuso,
che fratto guizza pria che muoia tutto;

43 così l'imaginar mio cadde giuso
tosto che lume il volto mi percosse,
maggior assai che quel ch'è in nostro uso.

La miniatura osservò con scrupolosa fedeltà i singoli fatti - epici, drammatici, lirici - dell'"Eneide", ma li rivisse trasfigurati nei costumi e negli atteggiamenti del tempo medievale, testimoniando in tal modo l'intensità della partecipazione con la quale gli artisti si accostavano all'opera virgiliana.

Purgatorio XVII, 34-39
"Eneide" di Virgilio. Min. fiamminga sec. XV - (L'Aja, Biblioteca Reale - Ms. 76. E. 21. III - f. 184 r; f. 231 r)

46 I' mi volgea per veder ov' io fosse,
quando una voce disse «Qui si monta»,
che da ogni altro intento mi rimosse;

49 e fece la mia voglia tanto pronta
di riguardar chi era che parlava,
che mai non posa, se non si raffronta.

52 Ma come al sol che nostra vista grava
e per soverchio sua figura vela,
così la mia virtù quivi mancava.

zione non è dissimile: totalmente assorbito in ciò che la sua vista interna percepisce senza la mediazione dei sensi. Dante, nel momento in cui il suo *imaginar* viene meno, si volge intorno per rendersi conto del punto in cui si trova: implicitamente viene in tal modo dichiarato che durante queste visioni, non diversamente che nel caso degli esempi di mansuetudine, il suo corpo, mosso da una volontà che non era la sua (altro aspetto attraverso il quale il miracolo si è manifestato), ha continuato a camminare. Questo motivo però non è svolto nel canto XVII con l'ampiezza di sviluppi che aveva nel XV, ma soltanto accennato. Nel canto XV esso consacrava il Poeta come un illuminato, un eletto, nel drammatico contrasto tra l'evidenza delle cose percepite dall'occhio interno e la cecità assoluta degli occhi della carne. La differenza tra le forme in cui è proposto il tema delle visioni di mansuetudine nel canto XV e quelle che risultano caratteristiche degli esempi di ira punita nel canto XVII è data dal fatto che nel secondo caso l'attenzione del Poeta è volta non soltanto - e non principalmente - all'oggetto delle sue visioni, ma anche - ed anzitutto - alla modalità del loro apparire, per cui il resoconto di esse è preceduto dall'apostrofe alla *imaginativa*. Essa rompe il flusso, fino a questo punto mantenuto su un tono di più dimessa pronuncia, della narrazione, per introdurre il tema dell'*alta fantasia*, trascendente il dato di fatto per accogliere in sé la verità. Ciò che costituiva il pregio delle visioni del canto XV era l'immediato oggettivarsi di esse in quadri dei quali la semplicità dei mezzi espressivi poneva in luce, per contrasto, l'intensa, ricca, risonanza emotiva. Raffrontate a quelle del canto XV, nessuna delle tre visioni di ira punita ne possiede il *pathos*, o la limpida luce di favola, in primo luogo perché in queste visioni di vizio punito Dio non si manifesta come apertura all'umano, ma come inflessibile giustizia. L'esprimersi in esse della giustizia divina ripropone la durezza di certe statuarie apparizioni infernali nell'esempio di Aman, a proposito del quale il Momigliano ha ricordato la figura di Caifa (*Inferno* XXIII, versi 111-113) o "le grandi figurazioni di morti dei rilievi del canto XII: Lucifero, Briareo, i Giganti, Niobe" e il Mattalia ha parlato di "stile capaneico". Ciò tuttavia è dovuto anche al fatto che

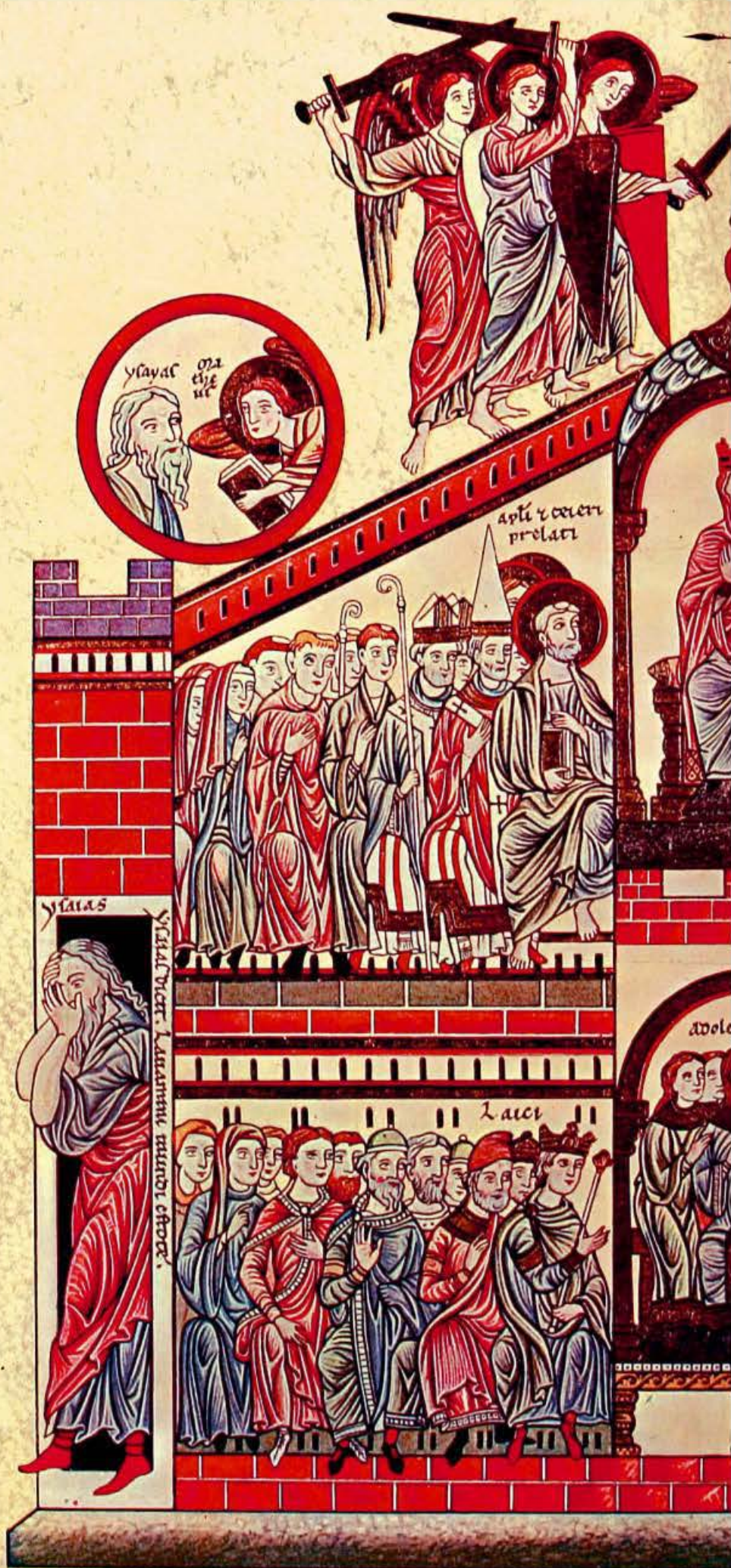
Nell' "Hortus Deliciarum" di Herrade de Landsberg la visione del bene supremo verso il quale ogni creatura "di giugner... contende" si configura nell'immagine della "città di Dio", che ancora una volta serve a spiegare all'uomo medievale la mistica disposizione del paradiso.

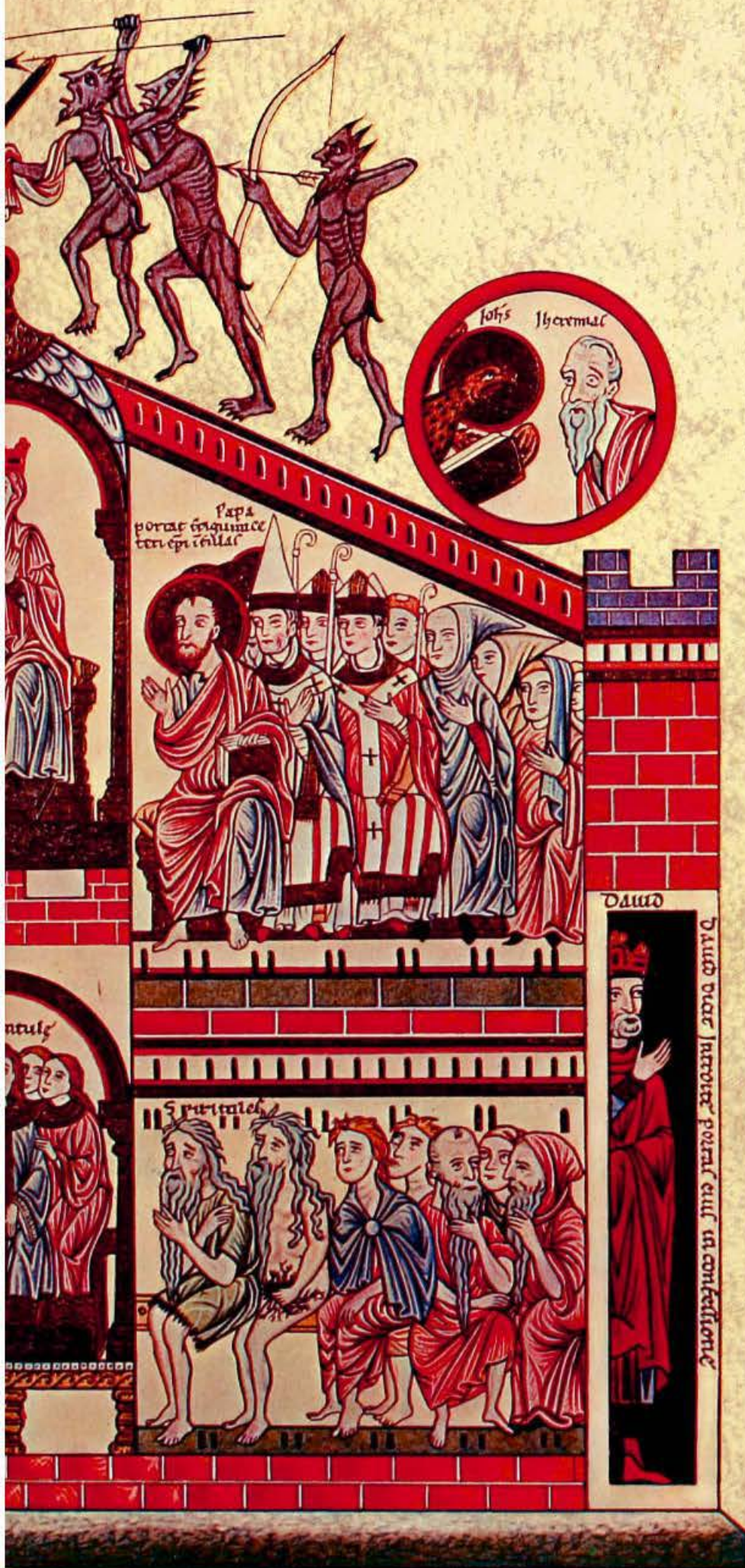
qui lo sguardo del Poeta non è tanto attratto dalla cosa apparsa quanto dalla straordinarietà stessa di questo apparire. Di qui forse il modo sommario e duro (messo in luce dalle corrispondenze *che mutò... ch'a cantar; nell'uccel... nell'imagine*) con cui è trattato il primo esempio, che il solo termine *orma* riscatta, con la ricchezza dei riferimenti analogici che in sé contiene, dalla durezza della costruzione che in esso trova un punto di arresto. L'episodio di Lavinia è il solo che presenti un'animazione drammatica, emergente dal contrasto, che in sé ne riassume il senso, tra il *perder Lavina*, assunto in funzione causale, e quindi mantenuto in una tonalità di discorso ancora raziocinante, ed il prorompere, che ad esso fa immediatamente seguito, dell'esclamazione *or m'hai perduta!*: il termine "perdere", su cui questo contrasto si incentra, si carica qui di echi tragici che nella sua precedente accezione non aveva; la perdita di Lavinia appare qui ormai irreparabile, poiché l'*or m'hai perduta!* suggerisce il suicidio di Amata. La concitazione di Lavinia si ripropone anche nell'aspra (non tuttavia stentata, come è parso al Momigliano) forma *io son essa che*, nonché nella contrapposizione, attenuata quanto a vigore drammatico - intesa più alla precisazione di un concetto che all'espressione di uno stato d'animo - *alla tua pria ch'all'altrui ruina*.

46. Io mi guardavo attorno per vedere dove fossi, quando una voce disse: «Si sale (*si monta*) da questa parte», la quale distolse la mia mente (*mi rimosse*) da ogni altro pensiero,

49. e rese il mio desiderio (*voglia*) tanto impaziente (*pronta*) di vedere chi era colui che aveva parlato, che non si sarebbe placato (*mai non posa*), se non venendo di fronte (*se non si raffronta*) a ciò che desiderava.

52. Ma come accade di fronte al sole che abbaglia (*grava*) l'occhio umano e che per l'eccesso della sua luce (*per soverchio*) si rende invisibile (*sua figura vela*), non diversamente la mia capacità visiva (*virtù*) era lì vinta (*quivi mancava*) (dallo splendore dell'angelo).

55. «Questo è un angelo (*divino spirito*), che senza essere pregato ci indirizza

Purgatorio XVII, 127-129

Min. eseguita negli anni 1167-1195. Ricostruzione del canonico Joseph Walter secondo l'originale distrutto nel 1870. (Strasburgo, Biblioteca Municipale - Tav. XL)

per la via che sale (*da ir su*), e si nasconde nella propria luce.

58. Si comporta (*fa*) con noi con la stessa prontezza con cui l'uomo soddisferebbe i suoi desideri (*sì... come l'uom si fa sego*); perché chi vede la necessità (*l'uopo*) e aspetta di essere pregato (*prego*), si dispone (*si mette*) già con malignità a rifiutare (*al nego*) l'aiuto.

61. Ora accordiamo i nostri passi a un così autorevole (*tanto*) invito: cerchiamo di salire prima che diventi buio (*s'abbui*), perché poi non sarebbe più possibile (*non si poria*), finché non ritorna (*riede*) la luce del giorno (secondo la legge del purgatorio: cfr. canto VII, versi 43-60). »

64. Così disse la mia guida, ed insieme ci dirigemmo verso una scala; e appena fui sul primo gradino (*grado*),

67. sentii vicino a me come il muoversi di un'ala e sul mio viso un soffio di vento (*ventarmi*) e udii dire: « Beati i pacifici, che sono privi dell'ira irragionevole (*mala*)! ».

L'angelo della pace cancella la terza P (il peccato d'ira) dalla fronte di Dante, sfiorandola con l'ala mentre canta la settima beatitudine evangelica (*Matteo* V, 9). Il Poeta distingue, con una chiosa di tipo scolastico, l'*ira mala*, irragionevole e smodata, dall'ira buona, che si manifesta come giusto zelo del bene e della giustizia.
Il tema dell'angelo, dopo essersi proposto nelle parole di Virgilio, ove dà luogo a svolgimenti gnomici e pedagogici (ma nelle prime parole del poeta latino trema già quell'emozione che solleverà a canto purissimo la descrizione dell'atto compiuto dal ministro di Dio), raggiunge una intensità lirica fortissima nei versi 67-69, a proposito dei quali il Momigliano parla di "una fluidità che si direbbe insieme musicale e silenziosa". La parola del Poeta non ci dà l'atto compiuto dall'angelo: il carattere sacro del rito è suggerito per via indiretta, nella forma di un'impressione soggettiva, del suo riflettersi nel raccoglimento dell'anima, attraverso un paragone: *senti'mi presso quasi un mover d'ala...* Con movimento opposto a quello che, nell'esordio del canto, aveva portato

Purgatorio XVII, 55-57
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 145 r)

il *buio* - suggerito per via d'iperbole nella sua indeterminatezza, nel suo incombere sull'anima smarrita all'inizio del XVI - a determinarsi oggettivamente attraverso la riacquistata fiducia nella realtà delle cose all'apparire della luce, qui l'atto del ministro di Dio perde ogni peso di consistenza fisica e verificabile, sfugge alla determinazione ad opera dei sensi.

70. Gli ultimi raggi del sole ai quali (*che*) succede la notte, si erano già tanto ritirati sopra di noi (il sole, cioè, è già sceso sotto l'orizzonte), che da più parti (*lati*) apparivano le stelle.

73. Ed io, sentendo che mi era venuta a mancare temporaneamente (*posta in triegue*) la forza (possa) delle gambe, andavo dicendo fra me: «O mio vigore (*virtù*), perché ti dilegui così?»

76. Noi eravamo giunti alla sommità (*dove più non saliva... su*) della scala, ed eravamo immobili (*affissi*), proprio (*pur*) come una nave che giunge a riva (*piaggia*).

In merito al paragone del verso 78 è necessaria un'osservazione. Nell'*Inferno* il processo di oggettivazione della persona umana attraverso raffronti con manufatti riduce i dannati a strumenti da cui ogni interiore, autonoma finalità, ogni possibilità di perfezionamento nel tempo sono assenti, materia manipolabile dalla quale ogni emergere di vita o libertà o coscienza è escluso per definizione. Nel quadro di redenzione in atto o già attuata che caratterizza le altre due cantiche il medesimo processo di oggettivazione risponde ad un'esigenza opposta. Invece di delineare la conversione avvenuta ed irrevocabile dello spirito nella materia, della disponibilità dell'uomo al bene nella stasi assoluta della dannazione, esso ha qui la funzione di conferire proporzioni grandiose, vigore di oggettività glorificante, consistenza di cose che durano oltre il breve arco della vita umana, all'esperienza di chi ormai i limiti dell'umano ha varcato, e già fin dal *Purgatorio* appare predisposto alla visione, in Dio, delle immutabili ragioni che muovono cose ed eventi. Così qui, il paragone del verso 78 non ha nulla della dolorosa costrizione che imprigionava i peccatori nei contorni del prodotto fabbricato, oggetti di una volontà per loro in eterno imperscrutabile, ma un ritmo solenne e gioioso: al calar delle tenebre i due

55 «Questo è divino spirito, che ne la
via da ir su ne drizza sanza prego,
e col suo lume sé medesmo cela.

58 Sì fa con noi, come l'uom si fa sego;
ché quale aspetta prego e l'uopo vede,
malignamente già si mette al nego.

61 Or accordiamo a tanto invito il piede:
procacciam di salir pria che s'abbui,
ché poi non si poria, se 'l dì non riede».

64 Così disse il mio duca, e io con lui
volgemmo i nostri passi ad una scala;
e tosto ch'io al primo grado fui,

67 senti'mi presso quasi un mover d'ala
e ventarmi nel viso e dir: «*Beati
pacifici*, che son sanz'ira mala!»

Purgatorio XVII, 76-78
La Commedia, Purgatorio, Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 147 v)

70 Già eran sovra noi tanto levati
li ultimi raggi che la notte segue,
che le stelle apparivan da più lati.

73 «O virtù mia, perché sì ti dilegue?»
fra me stesso dicea, ché mi sentiva
la possa delle gambe posta in triegue.

76 Noi eravam dove più non saliva
la scala su, ed eravamo affissi,
pur come nave ch'alla piaggia arriva.

79 E io attesi un poco, s'io udissi
alcuna cosa nel novo girone;
poi mi volsi al maestro mio, e dissi:

82 «Dolce mio padre, di', quale offensione
si purga qui nel giro dove semo?
Se i piè si stanno, non stea tuo sermone».

pellegrini appaiono - quasi a significare, di fronte al sopraggiungere della notte assoluta, la loro indissolubile concordia di intenti, la fedeltà che lega il discepolo al maestro - come una sola *nave* che trova un saldo punto d'approdo.
Al processo d'interiorizzazione di sentimenti e immagini che caratterizza alcune delle più note pagine del *Purgatorio* (nelle quali l'influenza delle stilnovistiche esperienze giovanili dell'autore appare più marcata), corrisponde, sempre nella seconda cantica, un processo opposto, per cui l'intimità del sentire, lo sfumato di certo delineare stilnovistico si converte, per dialettica antitesi, in robuste, epiche oggettivazioni. Il sentire del protagonista è così sempre sottratto, in quella che pur risulta la cantica più vicina per stati d'animo ed elaborazioni tematiche all'intimismo crepuscolare ed umbratile della *Vita Nova*, al rischio di rimanere chiuso in una tonalità idillica (la critica ha generalmente insistito su questo solo aspetto della poesia del *Purgatorio*) e blanda. Le complesse similitudini astronomiche, le ferme metafore oggettivanti, come questa della *nave*, o quelle, ancora più grandiose che, nel canto trentesimo, conferiranno all'incontro con Beatrice cadenze severe e drammatiche, inseriscono la vicenda del viandante nel ritmo di una esperienza definita in termini cosmici e nella quale gli aspetti del reale, che nell'*Inferno* introducevano all'assurdo di un'immobilità non redenta, di una molteplicità di esseri ostinatamente chiusi nella loro superbia negatrice, sono assunti ad esprimere uno svolgimento della Grazia nel tempo. La nave *ch'alla piaggia arriva* anticipa già la meta raggiunta del viaggio ultraterreno, la cessazione della *guerra sì del cammino e sì della pietate* (*Inferno*, canto II, verso 5), la liberazione da ogni affanno nella contemplazione di una verità che, sottratta al contingente, il contingente in sé contiene, limpidamente dispiegato fino alla fine dei tempi, nel *Paradiso*.

79. Stetti un poco in ascolto (*attesi*), se mai udissi qualcosa nel nuovo girone; quindi mi volsi al mio maestro, e dissi:

82. «Dolce padre, dimmi, che peccato si sconta qui nel girone (*giro*) dove ci troviamo? Anche se i piedi devono restare immobili (*se i piè si stanno*), non s'arresti il tuo parlare».

85. Ed egli mi rispose: « Proprio qui (*quiritta*) si ripara (*si ristora*) l'accidia, che è amore del bene inferiore a quello che dovrebbe essere (*scemo del suo dover*); qui si batte con maggior lena (*si ribatte*) il remo che era stato mosso con dannosa lentezza (*il mal tardato remo*: si ripara con la sollecitudine la tiepidezza con cui in vita si agì nei confronti dei beni spirituali).

88. Ma perché tu intenda ancora più chiaramente, volgi a me la tua attenzione, e raccoglierai qualche buon frutto da questa nostra sosta (*dimora*) ».

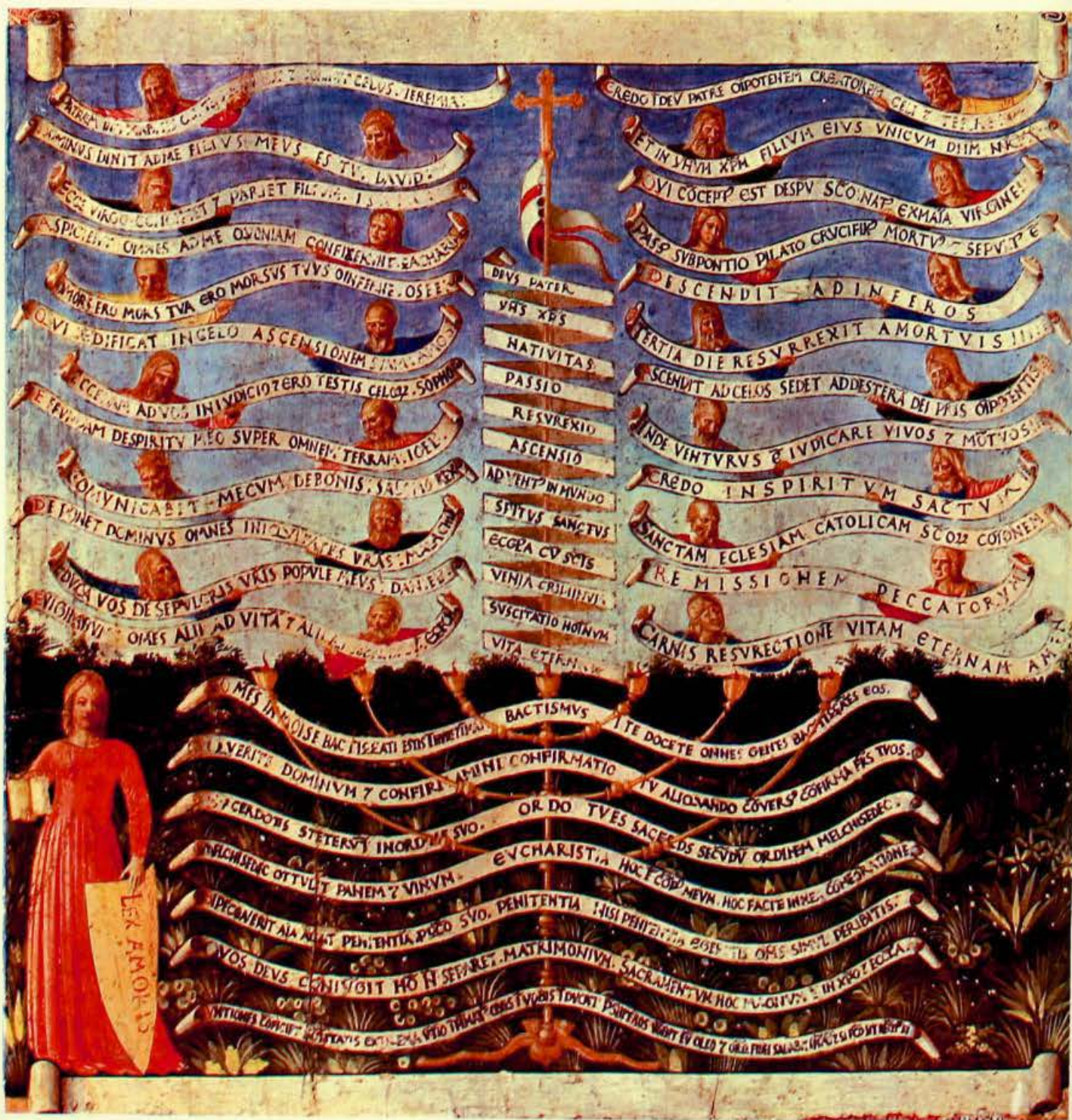
91. Cominciò: « Figliolo, né il Creatore né alcuna creatura furono mai senza amore, o istintivo (*naturale*), o per libera scelta (*d'animo*); e tu lo sai bene.

94. L'amore istintivo (*lo naturale*) è sempre esente da errore, ma l'altro può

85 Ed elli a me: «L'amor del bene scemo
del suo dover quiritta si ristora;
qui si ribatte il mal tardato remo.

88 Ma perché più aperto intendi ancora,
volgi la mente a me, e prenderai
alcun buon frutto di nostra dimora».

91 «Né creator né creatura mai»
cominciò el, «figliuol, fu sanza amore,
o naturale o d'animo; e tu 'l sai.

Lo dottrina dell'amore, che Dante imposta attraverso una rigorosa dimostrazione filosofica, pervaso, tuttavia, da appassionato fervore, diventa anche nel Beato Angelico oggetto di trasfigurante esaltazione. Dalla "lex amoris" nascono i sette sacramenti sostenuti dalla croce della passione, che appare circondata dalle solenni formule del Credo, mentre tutte le generazioni umane - rappresentate dai profeti e dagli apostoli - sembrano misticamente convergere, come all'unica fonte di vita, verso il centro della "Ruota simbolica", che simboleggia l'amore divino.

94 Lo naturale è sempre sanza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.

97 Mentre ch'elli è nel primo ben diretto,
e ne' secondi se stesso misura,
esser non può cagion di mal diletto;

100 ma quando al mal si torce, o con più cura
o con men che non dee corre nel bene,
contra 'l Fattore adovra sua fattura.

errare o perché si volge a un oggetto cattivo (*per malo obietto*) oppure (quando si volge a un oggetto buono) perché vi tende con vigore superiore a quello giusto (*per troppo*) o con vigore troppo scarso (*per poco di vigore*).

L'amore naturale non può sbagliare perché proviene dalla natura, che segue sempre la via tracciatale da Dio. Quando invece nella creatura interviene la libertà a orientare l'amore e le passioni originate dall'amore stesso, ci può essere colpa: o nel volere una cosa proibita (*malo obietto*) erroneamente ritenuta buona, e si hanno allora i peccati di superbia, invidia e ira; o nel desiderare cosa buona senza la dovuta energia della volontà (*poco di vigore*), e ha origine l'accidia, o nel tendere ad una meta buona con una passione troppo intensa (*troppo... di vigore*), causando i peccati di

Purgatorio XVII, 91-93
"I comandamenti d'amore" (a sinistra) e "La ruota simbolica" (a destra) del Beato Angelico (c. 1387-1455). (Firenze, Museo San Marco)

avarizia, gola e lussuria.

97. Finché l'amore d'elezione (*elli*) si dirige a Dio, primo Bene (*nel primo ben*), e verso i beni creati (*secondi*) si mantiene nei giusti limiti (*se stesso misura*), non può essere causa di un piacere colpevole (*di mal diletto*);

100. ma quando si volge (*si torce*) al male, o corre al bene creato con vigore maggiore (*con più cura*) o minore del giusto (*con men che non dee*), allora la creatura (*fattura*) opera (*adovra*) contro il suo Fattore.

103. Da qui (*quinci*) puoi comprendere come in voi uomini necessariamente l'amore sia (*esser convene*) il germe (*semento*) di ogni opera virtuosa e di ogni opera che merita punizione.

106. Ora, siccome l'amore non può mai distogliere lo sguardo (*volger viso*) dal bene (*dalla salute*) di colui che è il soggetto (*subietto*) dell'amore stesso (cioè ogni creatura non può che volere il proprio bene), ne segue che tutti gli esseri (*le cose*) sono immuni (*tute*) dall'odio contro se stessi;

109. e poiché nessun essere può venire concepito (*intender non si può*) per sé stante e diviso da Dio, Essere primo (*dal primo*), ne segue che ogni creatura (*effetto*) è distolta (*deciso*) dall'odiare l'Essere primo (*quello*).

112. Se ragionando per distinzioni (*dividendo*) giudico rettamente (*bene stimo*), resta che quando si ama un male, questo è il male del prossimo (*che 'l mal che s'ama è del prossimo*); e questo amore del male può nascere in tre modi nella vostra natura impastata di fango (*in vostro limo*).

115. Vi è il superbo (*è chi*) che spera di eccellere (*eccellenza*) per il fatto che il suo prossimo (*vicin*) è umiliato (*soppresso*), e solo per questo brama che il prossimo (*el*) sia abbattuto (*in basso messo*) dalla sua grandezza:

118. c'è poi l'invidioso (*è chi*) che teme di perdere potenza (*podere*), favori (*grazia*), onore e gloria per il fatto che altri lo superi (*sormonti*), e per questo (*onde*) si rattrista tanto da desiderare che gli altri subiscano il contrario (e cadano in basso);

121. e c'è l'iracondo (*è chi*) che per l'ingiuria ricevuta appare adirarsi (*aonti*), tanto da diventare avido (*ghiotto*) di vendetta, e divenuto tale (*tal*) è indotto necessariamente (*convien*) a pre-

---

Virgilio ha precisato ulteriormente il concetto di amore: 1) l'amore non può che volere il bene del proprio soggetto, e l'uomo che per natura ama se stesso, non può non desiderare il proprio bene, per cui nessun essere odierà mai se stesso (verso 108); 2) Dio è il creatore e il fondamento di ogni realtà, e nessuna creatura può sussistere separata da Lui, per cui nessuno potrà mai odiare Dio; 3) ne consegue che si può amare solo il male del prossimo, il quale amore erroneo nasce sempre dal considerare il bene del prossimo come proprio male (e l'uomo non può amare il suo male: cfr. versi 106-108). Inizia ora la classificazione dei peccati che si espiano nel purgatorio: nei primi tre gironi è punito il male contro il prossimo (*malo obietto*) nella triplice manifestazione della superbia, invidia e ira (versi 115-123). Negli altri quattro si sconta l'amore che corre *al ben con ordine corrotto* (verso 126), nelle forme dell'accidia, avarizia, gola e lussuria.

103 Quinci comprender puoi ch'esser convene
amor sementa in voi d'ogni virtute
e d'ogne operazion che mer a pene.

106 Or, perché mai non può dalla salute
amor del suo subietto volger viso,
dall'odio proprio son le cose tute;

109 e perché intender non si può diviso,
e per sé stante, alcuno esser dal primo,
da quello odiare ogni effetto è deciso.

112 Resta, se dividendo bene stimo,
che 'l mal che s'ama è del prossimo; ed esso
amor nasce in tre modi in vostro limo.

115 È chi per esser suo vicin soppresso
spera eccellenza, e sol per questo brama
ch'el sia di sua grandezza in basso messo:

118 è chi podere, grazia, onore e fama
teme di perder perch'altri sormonti,
onde s'attrista sì che 'l contrario ama;

121 ed è chi per ingiuria par ch'aonti,
sì che si fa della vendetta ghiotto,
e tal convien che il male altrui impronti.

124 Questo triforme amor qua giù di sotto
si piange: or vo' che tu dell'altro intende
che corre al ben con ordine corrotto.

La più attenta illustrazione della struttura del secondo regno è certamente offerta dalla piccola tavola che Domenico di Michelino, un allievo del Beato Angelico, dipinse a Firenze nel 1465.

Da "Dante e i tre regni" di Domenico di Michelino (n. 1417-1419): la montagna del purgatorio. (Firenze, Chiesa di Santa Maria del Fiore)

parare (*impronti*) il male agli altri.

124. Queste tre forme di amore del male sono scontate (*si piange*) nei gironi inferiori (*di sotto*): ora voglio che tu conosca (*intende*) l'altro amore (*dell'altro*) che si rivolge al bene in modo disordinato (*con ordine corrotto*).

127. Ogni uomo vagheggia (*apprende*) in modo confuso e desidera un bene sommo nel quale l'animo trovi la sua pace; per questo ciascuno di sforza di raggiungerlo (*giugner lui*).

130. Se a conoscere (*veder*) o a conseguire questo sommo bene (che è Dio stesso) vi spinge (*vi tira*) un amore debole (*lento*), questa cornice, dopo il dovuto pentimento (*giusto penter*), vi darà la pena adeguata (*ve ne martira*).

133. Vi sono altri beni (quelli terreni e perciò limitati) che non rendono l'uomo felice; essi non sono la felicità, non sono il bene per essenza (*la bona essenza*), il quale è compimento (*frutto*) e principio (*radice*) d'ogni bene.

136. L'amore che si abbandona con troppo vigore a questi beni (*ad esso*), viene espiato (*si piange*) nei tre cerchi superiori (*di sovr'a noi*); ma come questo amore si può dividere mediante il ragionamento (*si ragiona*) in tre specie (*tripartito*),

139. tralascio di dirtelo, affinché tu lo ricerchi da te stesso (*per te*)».

Purgatorio XVII, 67-69.
Min. napoletana - sec. XIV - (Holkham Hall, Lord Leicester Library - Ms. Holkham 514 - f. 90 v)

127 Ciascun confusamente un bene apprende
nel qual si queti l'animo, e disira;
per che di giugner lui ciascun contende.

130 Se lento amore in lui veder vi tira,
o a lui acquistar, questa cornice,
dopo giusto penter, ve ne martira.

133 Altro ben è che non fa l'uom felice;
non è felicità, non è la bona
essenza, d'ogni ben frutto e radice.

136 L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona,
di sovr'a noi si piange per tre cerchi;
ma come tripartito si ragiona,

139 tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi».

Posta al centro della seconda cantica, la lezione che Virgilio impartisce al discepolo sulla topografia morale del purgatorio rimanda, per un raffronto immediato, a quella della distribuzione dei dannati nei vari cerchi infernali, contenuta nel canto XI dell'*Inferno*. I critici hanno generalmente messo in rilievo, nel discorso dottrinario di Virgilio sulle inclinazioni al peccato, un ritmo più riposato e fermo di quello che caratterizzava l'affollarsi delle determinazioni e delle suddivisioni concettuali dell'esposizione dell'XI dell'*Inferno*. Scrive il Momigliano: "Qui le formole del ragionamento sono meno frequenti e meno evidenti che nell'XI dell'*Inferno*, dove la materia era un po' più complessa" mentre qui "è da notare, se non dovunque, in parecchi punti, il ritmo generale dell'argomentare, tranquillo, sicuro, potente... L'impressione generale è quella d'un intelletto che domina da signore i congegni del pensiero e li move con un senso di trionfo". Il Sapegno dal canto suo osserva che "qui il tema didascalico è introdotto con maggiore naturalezza, inserendosi nel corso di una prolungata pausa meditativa, che riempie di sé tutti questi canti centrali del *Purgatorio*. Preparata dal discorso di Virgilio sulla natura dei beni celesti e dall'esposizione di Marco sull'ordine politico (XV, 49-75; XVI, 67-114): la nuova lezione del maestro si svolge con un'ampiezza che trascende di gran lunga l'occasione specifica che la determina, e a sua volta prepara le ulteriori dichiarazioni sulla natura d'amore e sul libero arbitrio".

Purgatorio, Canto XVIII

Virgilio, sempre rimanendo nel quarto girone, continua la trattazione del tema dell'amore per chiarire al suo discepolo in che modo questa affezione possa essere inizio di ogni bene e di ogni male. L'animo per natura è disposto all'amore, e ogni volta che la facoltà conoscitiva gli presenta una cosa piacevole, si dirige verso di essa: questa inclinazione è amore. Nasce tuttavia in Dante un dubbio intorno alla libertà dell'uomo, guidato da impulsi che vengono dall'esterno e spinto da forze naturali, non soggette alla sua volontà. Ma Virgilio afferma che nella creatura umana agisce anche la ragione, che ha il compito di studiare, scegliere e guidare le tendenze naturali. Intanto la luna è già comparsa nel cielo e Dante, preso da improvvisa sonnolenza, viene riscosso dal sopraggiungere di una turba di anime che avanzano in corsa affannosa: sono gli accidiosi, che per contrappasso devono ora mostrare lo zelo che non ebbero in vita. Gli esempi di sollecitudine, che ricordano la visita della Vergine ad Elisabetta e la fulminea rapidità delle imprese militari di Cesare, sono gridati da due anime, come quelli di accidia punita, anch'essi ispirati dal mondo ebraico-cristiano e da quello romano. Dante in questo girone presenta un solo penitente: l'abate del monastero veronese di San Zeno, che rimprovera ad Alberto della Scala di aver ora concesso quella carica ad un figlio degenere.

INTRODUZIONE CRITICA

Nel canto precedente Virgilio ha chiarito l'ordinamento morale del purgatorio, fondando il suo argomentare sul principio dell'*amore*, da lui inteso, razionalisticamente, nel suo mero proporsi naturale - quale, fin dai primordi della speculazione greca, era apparso -: tendenza estesa ad ogni ordine di esseri, impulso denso di un proprio gravame di ineliminabile fisicità, qualità oggettiva del mondo, di per sé suscettibile di tradursi in esiti moralmente non meno positivi che negativi. La definizione dell'essenza di amore (*che mi dimostri amore*...), svolta dal poeta latino nella prima parte del canto XVIII (versi 16-39 e 49-75), lascia in oddisfatto il suo discepolo: configurato in tali termini *amore* sembra infatti negare ogni sussistenza al problema delle responsabilità umane, ogni considerazione di ciò che è bene e di ciò che è male (versi 43-45). Il punto che Dante chiede al suo maestro di determinare è quello focale - fondante il regno dei fini e dei valori - in cui, nella ineluttabilità della legge naturale, si inserisce la scelta dell'uomo, la libera elezione che rende quest'ultimo, pur partecipe della realtà naturale - in quanto unione indissolubile di anima e corpo (*forma sustanzial, che setta è da matera ed è con lei unita*) - un essere spirituale, schiuso a traguardi che la natura, in quanto creata, contiene in sé impliciti, ma ignora.

Virgilio chiarisce la possibilità di controllare il volgersi d'*amore* verso l'oggetto da esso, secondo la terminologia scolastica, "intenzionato", ricordando la necessità di un freno da parte della ragione (*virtù che consiglia, e dell'assenso de' tener la soglia*). Ma, una volta posto *amore* come principio ineluttabile, legge operante con la cecità di una forza della natura, quali sono le possibilità reali che ha la ragione di controllarlo e dirigerlo? Soltanto se svincolato dal determinismo che esprime il succedersi degli eventi naturali, soltanto se concepito nel suo aspetto sorgivo, spirituale - in quanto origine e giustificazione luminosa del mondo stesso - l'amore può assurgere a principio di spiegazione di ogni aspetto del reale, conferendo in tal modo la positività che ad esso compete anche all'amore naturale, teorizzato dai Greci come indiscriminata attrazione che lega e separa gli esseri secondo gli arbitri del caso.

Opportunamente osserva il Montano che, per la saggezza "aristotelica" di Virgilio "il problema è quello soltanto della *virtù che consiglia e dell'assenso de' tener la soglia*. Virgilio non può sapere che questa scelta può valere assai poco se non c'è un'altra libertà, quella dal male. Il mondo cristiano può aver accettato il libero arbitrio classico come ha accettato la moralità che ne è derivata (*però moralità lasciaro al mondo* dice con giusto orgoglio Virgilio). Ma la moralità antica - aveva detto fra gli altri, splendidamente, Ugo di San Vittore - è costituita di « membra della virtù staccate dal corpo della bontà; ma le membra della virtù non possono essere vive senza il corpo della carità di Dio »". Con riferimento alla risoluzione del discorso di Virgilio nel silenzio e nel buio signoreggiato dalla incombente, onnipresente luce lunare (versi 76-87), il Montano aggiunge: "Quando Virgilio avrà parlato, Dante ritroverà sotto la sua penna un'altra delle immagini splendide... così cariche di senso simbolico...: *la luna, quasi a mezza notte tarda*... È come un grido che si leva dall'anima del pellegrino che ascolta ed è qui giunto - alla metà giusta del cammino - alla più alta conquista della ragione. Ma è anche vero che Virgilio, pure qui, al culmine delle umane possibilità razionali, è soltanto al livello di una limitata, parvente luce riflessa. La sua ragione vince col lume tutte le altre stelle; ma la notte è intorno". In altre parole, *amore* non può essere assunto a principio legittimante la totalità del reale se non viene rapportato ai temi della Grazia e del peccato, della creazione e della redenzione, nel punto folgorante in cui l'eternità vivifica il tempo, là dove l'uomo, dopo la caduta dallo stato di innocenza, si trova nella necessità di scegliere tra il bene e il male, di trascendere, proprio per giungere alla salvezza, l'amore naturale, il principio limitatore del piacere (*ad ogni cosa è mobile che piace*).

Il discorso di Virgilio - che il vincolo di una comune aspirazione a superare ogni singola certezza acquisita per un più vasto orizzonte di certezze, nonché una costante, trepida sollecitudine legano al suo discepolo - offre aspetti di notevole interesse sia in ordine alla definizione di un tema (quello dell'*amore*) dal Poeta in prima persona vissuto e liricamente trasfigurato fin dai tempi della *Vita Nova*, sia per le risoluzioni formali cui dà luogo e nelle quali culmina quel *pathos* dell'intelligenza come incessante ricerca della verità, che aveva anticipato l'ampia gamma dei suoi motivi fin dal canto XV. Le definizioni, pur se ineccepibili dal punto di vista della terminologia filosofica dell'epoca, sono permeate ovunque di un fervore lirico prima che raziocinante. Un semplice aggettivo, un giro sintattico che nulla in apparenza sembrerebbe dover allontanare dalle cadenze della prosa sono sufficienti a sollevare a poesia temi ed argomentazioni che nella trattatistica medievale e negli stessi scritti teorici di Dante restavano involuti e pedantescamente astratti. Basti ricordare, a titolo di esempio, un verso come *l'animo, ch'è creato ad amar presto*, nel quale il concetto della innata mobilità dell'anima umana si alleggerisce del peso di ogni dottrina nell'aggettivo che quasi festosamente lo suggella; in questo verso, al tempo stesso, la presenza nell'orizzonte mondano di *amore* nella sua forma irriflessa è limpidamente ricondotta alla sua scaturigine sacra, riallacciata senza termini interposti al dono della creazione. Di formulazioni analoghe, dense di una interiore, compatta pregnanza di echi concettuali risolti in musica, è intessuto l'intero dialogare dei due poeti sui temi dell'*amore* e del *libero arbitrio*.

Canto XVIII

Dante e Virgilio nel girone degli accidiosi.
Disegno di Sandro Botticelli eseguito fra il 1480 circa e il 1490. (Berlino, Gabinetto delle Stampe - Museo di Stato)

1 Posto avea fine al suo ragionamento
l'alto dottore, ed attento guardava
nella mia vista s'io parea contento;

4 e io, cui nova sete ancor frugava,
di fuor tacea, e dentro dicea: «Forse
lo troppo dimandar ch'io fo li grava».

7 Ma quel padre verace, che s'accorse
del timido voler che non s'apriva,
parlando, di parlare ardir mi porse.

10 Ond'io: «Maestro, il mio veder s'avviva
sì nel tuo lume, ch'io discerno chiaro
quanto la tua ragion porti o descriva.

1. Il maestro di alti insegnamenti aveva terminato la sua dimostrazione, e guardava attentamente nei miei occhi (per vedere) se io apparivo soddisfatto;

4. ed io, che ero stimolato (*cui... frugava*) ancora da un nuovo desiderio di sapere (*sete*), non parlavo, ma dentro di me dicevo: « Forse le numerose domande che faccio lo infastidiscono ».

7. Ma quel paterno maestro di verità (*padre verace*), che si accorse del mio desiderio che per timidezza (*del timido voler*) non si manifestava (*s'apriva*), incominciando a parlare, mi incitò (*ardir mi porse*) a farlo a mia volta.

10. Per questo io: « Maestro, il mio intelletto (*veder*) si illumina a tal punto nella luce della tua dottrina, che io comprendo (*discerno*) chiaramente quanto il tuo ragionamento proponga (*porti*) o analizzi.

13. Perciò (*però*) ti prego, o dolce padre caro, di definirmi che cosa sia quell'amore, al quale fai risalire (*a cui reduci*) ogni azione buona e cattiva (*ogni buono operare e 'l suo contraro*) ».

Si impone subito, nell'esordio del canto,

del quale costituirà lo sfondo lirico a testimoniare che la dottrina dell'amore è un possesso dal Poeta faticosamente acquisito con l'impegno di tutte le energie della sua anima, un ricco rapporto sentimentale fra il maestro e il discepolo, fra la sollecita cura dell'uno, che chiede alle sue capacità tutto lo sforzo possibile per comunicare la verità posseduta, e l'interiore inquietudine dell'altro, che trova nella sua anima rinnovata dalla penitenza una sempre nuova urgenza di sapere, ogni volta proponendosi le spiegazioni ricevute per superarle in una ulteriore richiesta, finché Virgilio rimanderà l'appagamento totale alla scienza di Beatrice.
"Questo idillio intellettuale e didattico" (Tarozzi) ha un sapientissimo profilo esteriore, costruito con una scelta aggettivazione (*alto dottore... padre verace... dolce padre caro*), ma è scandito soprattutto dal significato degli sguardi in cui pare riflettersi la reciproca preoccupazione (*attento guardava nella mia vista s'io parea contento*) e dal tratto vivo di certe immagini che bene esprimono la situazione psicologica di Dante in questo momento, e dalle quali scaturisce una poesia di trepida intimità che muove dagli affetti all'intelligenza. Il desiderio della conoscenza è così diventato una *sete* che "fruga" nell'animo alla ricerca della fonte prima del sapere, anche se davanti alla grandezza di questa ricerca l'animo quasi si ritrae, restio ad "aprirsi", superando solo in un secondo momento il suo timore di fronte al *lume* che *avviva*. Viene in tal modo anticipato il procedimento pittorico che nella parte centrale del canto sostanzierà visivamente la digressione filosofica-morale.

16. «Volgi a me» disse «gli occhi penetranti della tua mente, e ti apparirà evidente (*fieti manifesto*) l'errore di quei ciechi che pretendono di farsi guide (*duci*) agli altri (sostenendo che ogni amore è sempre buono)

19. L'animo, che è creato con una disposizione naturale (*presto*) ad amare, è pronto a muoversi (*è mobile*) verso ogni cosa piacevole, non appena (*tosto che*) è messo in attività (*in atto è desto*) da questo piacere.

22. La vostra facoltà conoscitiva (*vostra apprensiva*) deriva (*tragge*) dalla realtà esterna (*da esser verace*) l'immagine (*intenzione*), e la elabora (*la spiega*) dentro di voi, così che fa (*face*) volgere l'animo verso quella immagine;

25. e se l'animo, dopo aver considerato (*rivolto*) quella immagine, si inclina verso di lei, quella inclinazione è amore, ed è una disposizione naturale (*quell'è natura*) che per opera della cosa piacevole (*per piacer*) incomincia a vivere concretamente in voi (*in voi si lega*) per la prima volta (*di novo*).

28. Poi, come il fuoco tende a muoversi verso l'alto (*in altura*) per la sua naturale essenza (*forma*), che è fatta per salire alla sfera del fuoco (*là*) dove, essendo nel suo elemento (*in sua matera*), si conserva più a lungo,

31. così l'animo preso da amore (per la cosa piacevole) avverte il desiderio di essa, desiderio che è movimento spirituale, e non trova più pace finché il possesso della cosa amata non gli dà la gioia desiderata (*il fa gioire*).

Dante accosta un tema che la filosofia del suo tempo aveva rigorosamente

13 Però ti prego, dolce padre caro,
che mi dimostri amore, a cui reduci
ogni buono operare e 'l suo contraro».

16 «Drizza» disse «ver me l'agute luci
dello 'ntelletto, e fieti manifesto
l'error dei ciechi che si fanno duci.

19 L'animo, ch'è creato ad amar presto,
ad ogni cosa è mobile che piace,
tosto che dal piacere in atto è desto.

22 Vostra apprensiva da esser verace
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega
sì che l'animo ad essa volger face;

analizzato nella sua origine, nel suo sviluppo e nelle sue conseguenze, costituendo l'amore la base di ogni attività dell'uomo, nei rapporti con se stesso, con gli altri e con Dio, mentre la poesia, da quella provenzale a quella del dolce stil novo, aveva trovato uno dei suoi motivi fondamentali nello studio della psicologia dell'amore, sia pure non più genericamente inteso, come per Dante in questo momento, ma specificatamente volto verso la figura della donna (la cui idealizzazione nello stil novo costituiva il passaggio ad un sentimento più spirituale, il cui fine ultimo era Dio). Sarebbe perciò facile determinare le fonti del Poeta, ma sarebbe anche altrettanto facile riscontrare la sua discrezione nell'attingervi, il rigore della sua sintesi, la lucida formulazione poetica, con la quale egli riesce a superare il pericolo di una esasperazione nel senso della difficoltà e dell'oscurità, per l'intraducibilità dei termini filosofici in termini poetici e l'impossibilità di passare dall'uno all'altro linguaggio.

Nel *Purgatorio*, nota il Fallani, i temi sulla libertà, sull'Impero, sulla Chiesa, sull'origine dell'anima umana, sulla formazione del corpo, sui valori dell'arte, appena enunciati vanno al di là del previsto. Il loro ordito, tutt'altro che meccanico, è denso di passione, passione dell'uomo che vuole ripercorrere, momento per momento, l'aprirsi dell'anima al divino, ritrovando, tappa per tappa, le forme attraverso le quali si viene costruendo la nuova vita, e passione del Poeta che vuole trarre da quelle forme sottili, complesse e sfumate, che vivono solo in una dimensione interiore, una figurazione concreta. La lettura attenta di queste terzine permette di cogliere la loro caratterizzazione in una poesia di movimento, in un equilibrio, di narrazione e di rappresentazione, raggiunto con elementi dinamici, più che cromatici (come sarà di molte parti teologiche del *Paradiso*). Il movimento appare fin dall'inizio intensissimo, teso a raggiungere il suo fine (l'animo è *presto* ad amare), con una direzione precisa, la quale non elimina l'inquieto agitarsi dell'animo (*ad ogni cosa è mobile che piace*), che quasi con un sussulto è *tosto... desto* al piacere. La tensione spirituale si traduce così in una tensione narrativa, nella quale quel primitivo moto in linea orizzontale, dopo essersi apparentemente attenuato nella lentezza e nella lunga disposizione dei termini della terzina 22, si solleva alla fine nella improvvisa nota acuta *ad essa volger face*, e si modifica, si incurva naturalmente in due versi, occupati da tre verbi di moto (*rivolto... si piega... piegare*) che illuminano con icastica concisione la nascita del sentimento più importante dell'animo. L'esplicito rilievo di questa immaginazione del movimento diventa ardore esaltante nelle due terzine seguenti, dove solo un elemento cosmico può reggere il confronto con l'anelito vitale che pervade l'uomo: l'altezza della fiamma che sale attraverso i cieli verso la sfera del fuoco, lungi dall'annullare le dimensioni di quell'*animo preso* che *entra in disire*, le amplia all'infinito, ribadendone la forza. La dimostrazione sembra ora convertire ogni precisazione filosofica in un patetico abbandono al *moto spiritale* che porta con sé l'animo (*e mai non posa*) fino al "gioioso tremore che ricorda certi candidi inizi stilnovistici di Dante" (Grabher) del verso *fin che la cosa amata il fa gioire*.

34. Ora ti può essere chiaro (*apparer*)

Purgatorio XVIII, 10-12

Anche la pittura del '300 - come la filosofia e la poesia - ha voluto svolgere il tema della ragione come fonte di conoscenza per l'uomo: al colore quasi smorzato e al tratto appena accennato di queste figure ha affidato la possibilità di esprimere il mondo dell'astrazione e della riflessione.

Da: "La Glorificazione della Sapienza" di Andrea di Bonaiuto (metà sec. XIV): la rappresentazione allegorica del dono dell'intelletto, della scienza, della sapienza. (Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella - Cappella degli Spagnoli)

25 e se, rivolto, inver di lei si piega,
quel piegare è amor, quell'è natura
che per piacer di novo in voi si lega.

28 Poi, come 'l foco movesi in altura
per la sua forma ch'è nata a salire
là dove più in sua matera dura,

31 così l'animo preso entra in disire,
ch'è moto spiritale, e mai non posa
fin che la cosa amata il fa gioire.

34 Or ti puote apparer quant'è nascosa
la veritate alla gente ch'avvera
ciascun amore in sé laudabil cosa.

37 però che forse appar la sua matera
sempre esser buona; ma non ciascun segno
è buono, ancor che buona sia la cera».

40 «Le tue parole e 'l mio seguace ingegno»
rispuos' io lui «m' hanno amor discoverto,
ma ciò m' ha fatto di dubbiar più pregno;

43 ché s'amore è di fuori a noi offerto,
e l'anima non va con altro piede,
se dritta o torta va, non è suo merto».

46 Ed elli a me: «Quanto ragion qui vede
dir ti poss' io; da indi in là t'aspetta
pur a Beatrice, ch'è opra di fede.

Purgatorio XVIII, 46-47
Da "De Civitate Dei" di Sant'Agostino: l'allegoria della filosofia (a sinistra); l'allegoria del bene e del male (a destra). (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 9005-9006 - f. 287 vi f. 10 v)

quanto sia nascosta la verità a coloro i quali sostengono (*avvera*) che ogni forma di amore in se stessa è cosa buona (*laudabil*).

37. (affermando questo) forse in base al fatto che (*però che*) la disposizione naturale ad amare (*la sua matera*) appare sempre buona (poiché tende al bene o a ciò che appare tale); ma non ogni impronta (*segno*) è buona, benché (*ancor che*) sia buona la cera su cui è impressa (cioè: anche se la disposizione naturale ad amare è buona, non sempre sono tali l'oggetto e il modo in cui essa vi tende)

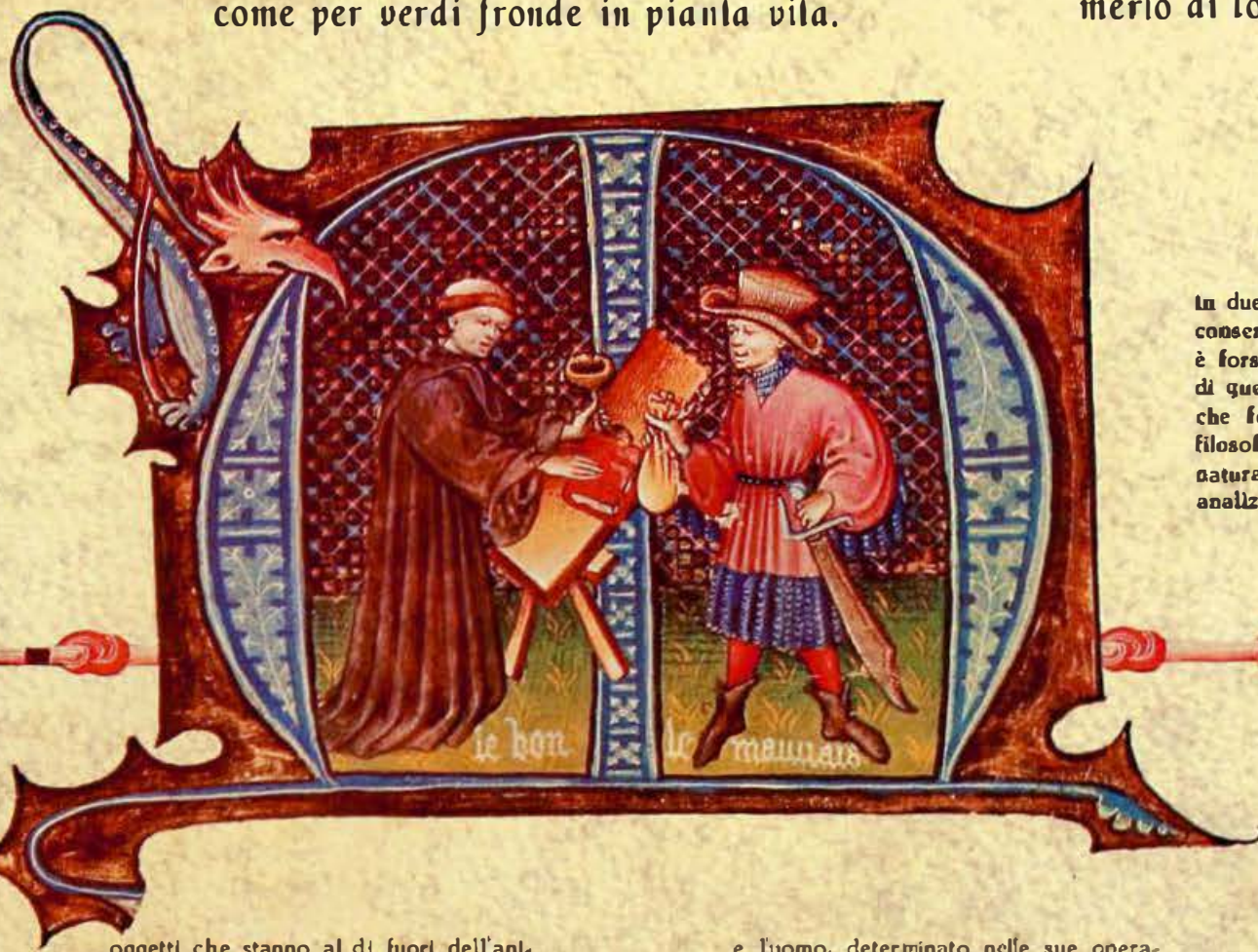
40. «Le tue parole e la mia mente che le ha seguite attentamente (*seguace*)» gli risposi «mi hanno chiarito (*discoverto*) l'essenza dell'amore, ma ciò mi ha riempito ancora di più di dubbi (*m'ha fatto di dubbiar più pregno*).

43. poiché se l'amore è determinato da

49 Ogni forma sustanzial, che setta
è da matera ed è con lei unita,
specifica virtù ha in sé colletta,

52 la qual sanza operar non è sentita,
né si dimostra mai che per effetto,
come per verdi fronde in pianta vita.

55 Però, là onde vegna lo intelletto
delle prime notizie, omo non sape,
e de' primi appetibili l'affetto,

58 ch'è solo in voi, sì come studio in ape
di far lo mele; e questa prima voglia
merto di lode o di biasmo non cape.

In due miniature tratte da un codice conservato alla Biblioteca Reale di Bruzelles è forse la migliore illustrazione non solo di questi versi, ma di tutto il canto XVIII, che fonda le sue affermazioni sulla filosofia, la q ale, investigando le forze naturali e spirituali dell'uomo, analizza le due realtà del bene e del mal

oggetti che stanno al di fuori dell'anima (*è di fuori a noi offerto*), e l'anima non può operare in modo diverso (*non va* con *altro piede*: è solo attratta da cose esterne), non è sua la responsabilità (*merto*), se procede nel bene o nel male (*dritta* o *torta va*).»

La prima parte della dimostrazione si è conclusa con la decisa affermazione, da parte di Virgilio, che se può essere buona la tendenza naturale ad amare, l'amore in atto può apparire, invece, anche cattivo, perché il bene a cui si tende può risultare solo apparente: in altri termini, il giudizio sulla bontà o meno dell'amore non deve essere dato in base alla disposizione naturale, ma in base all'oggetto o al fine al quale esso si indirizza. Ma proprio da qui ha origine il dubbio di Dante: se l'amore nasce per una cosa che è al di fuori della creatura e se l'animo tende verso di essa per una forza naturale, cessa di esistere ogni libertà nell'animo stesso, e l'uomo, determinato nelle sue operazioni, non può avere merito, se opera il bene, o demerito, se opera il male.

46. Ed egli mi rispose: «Io ti posso dire quanto la ragione umana riesce a spiegare intorno a questo problema (*qui vede*): affidati solo (*t'aspetta pur*) a Beatrice per ciò che supera i limiti della ragione (*da indi in là*), poiché si tratta di argomento di fede (*ch'è opra di fede*).

49. Ogni anima (*ogni forma sustanzial*), che è distinta (*setta*) dal corpo (*matera*) pur essendo a quello unita, ha in sé raccolta (*colletta*) la disposizione (*virtù*) propria della sua specie (*specifica*),

52. la quale disposizione non è avvertita (*sentita*) se non quando incomincia ad operare (*sanza operar*), né si manifesta se non (*mai che*) attraverso i suoi effetti (*per effetto*), allo stesso modo in cui la potenza vitale (*vita*) di una pianta appare nelle sue fronde verdi.

55. Perciò (*però*) (dal momento che la virtù specifica dell'anima, cioè la capacità di conoscere e la disposizione ad amare, è avvertita solo quando entra in attività) l'uomo non sa (*sape*) da dove provenga la conoscenza delle nozioni innate (*onde vegna lo intelletto delle prime notizie*), e l'amore dei primi beni desiderabili (*de' primi appetibili l'affetto*),

58. che è solo in voi uomini, così come nell'ape c'è la tendenza istintiva (*studio*) a fare il miele; e questa prima disposizione (*voglia*) non è suscettibile (*non cape*) di lode o di biasimo (per il fatto che è innata).

61. Ora affinché (*perché*) a questo primo impulso naturale (che è buono in sé perché viene dalla natura) si accordino (*si raccoglia*) tutti gli altri, è in-

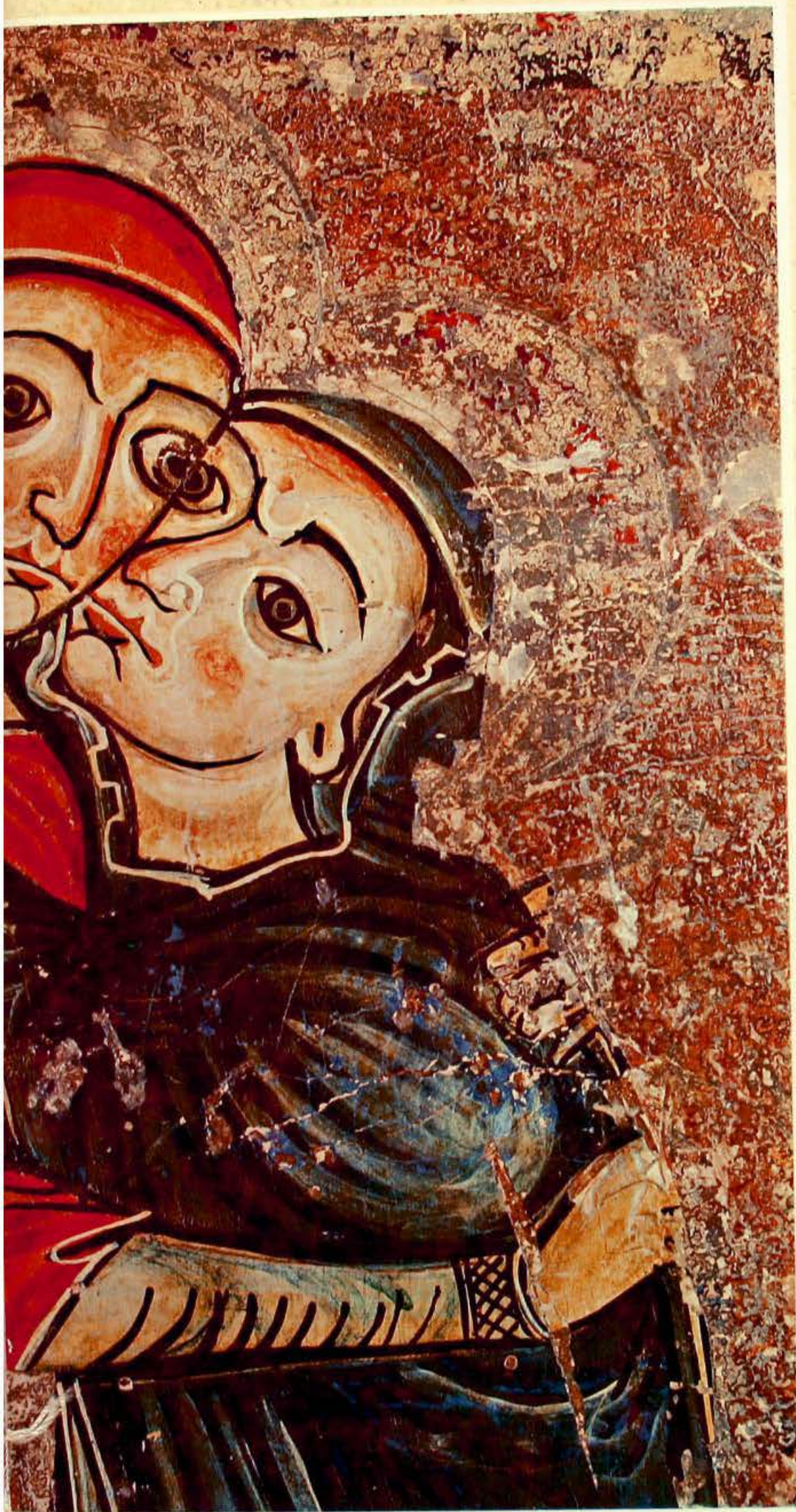
nata in voi la ragione (*la virtù che consiglia* intorno al bene o al male), che deve vigilare (*de' tener*) l'assenso (*dell'assenso... la soglia*) solo alle cose buone.

64. La presenza della ragione (*quest'*) è il fondamento (*principio*) da cui deriva il giudizio del nostro merito o demerito (*là onde si piglia ragion di meritare in voi*), secondo che essa accolga e scelga (*viglia*) gli amori buoni e cattivi (*rei*).

67. I filosofi che con la ragione investigarono fino in fondo (*andaro al fondo*) il problema dell'anima umana, notarono questa libertà innata; per questo (*però*) lasciarono in retaggio (*lasciaro*) al mondo la dottrina morale (*moralità*).

70. Quindi (*onde*), ammesso che (*poniam che*) ogni amore che si accende in voi sorga naturalmente (*di necessitate*: indipendentemente dalla vostra volontà), è anche in noi la facoltà (*podestate*) di trattenerlo o no.

Inizia, per rispondere al dubbio di Dante, la seconda parte della disquisizione filosofico-morale di Virgilio, condotta con la stessa consequenzialità della prima, ma con una visione ancora più ampia perché estesa alla definizione del rapporto ragione-tendenze naturali nell'uomo. L'anima ha in sé la disposizione naturale (*specifica virtù*) a conoscere (*intelletto delle prime notizie*)

Purgatorio XVIII, 100
"La visitazione di Maria ad Elisabetta" attribuito ad un pittore romanico spagnolo dell'inizio del secolo XIII, noto con il nome di "Maestro di Llussanés" (particolare del frontale di Llussa). (Vich, Museo Arcivescovile)

e ad amare (*de' primi appetibili l'affetto*), della quale disposizione l'uomo prende coscienza solo dopo che essa entra in azione, e della quale, in quanto è guidata dalla natura, egli non è responsabile. Affinché tutte le altre tendenze si conformino all'amore dei primi beni desiderabili (intellettuali, estetici, morali), esiste nella creatura la ragione, il cui compito specifico è quello di accogliere i dati che la facoltà conoscitiva prende dall'esperienza e, dopo averli studiati e scelti, di trasmettere il suo ordine alla volontà, la quale agirà di conseguenza. Solo in base alla presenza della ragione nasce il principio della responsabilità, perché è la ragione che sceglie il bene o il male, decidendo se accogliere o no quell'amore che nasce spontaneamente nell'uomo. È così dimostrata l'esistenza del libero arbitrio, sul quale soltanto si può fondare la costituzione di una dottrina morale: come fecero appunto i filosofi del mondo greco-romano.

73. Beatrice (la dottrina teologica) chiama questa nobile virtù (la ragione) libero arbitrio, e perciò (*però*) cerca di ricordartelo, se ella incomincerà (*prende*) a parlartene ».

La seconda parte della dimostrazione di Virgilio è aperta e chiusa dal richiamo a Beatrice, che, a prima vista, potrebbe apparire il facile espediente con il quale Dante avvisa il lettore che l'ulteriore approfondimento del problema avverrà in sede teologica. In realtà esso si dispone come una poetica risoluzione dell'inquietudine spirituale del Poeta - nel quale i dubbi e le prospettive di altri problemi si susseguono con una vastità crescente, davanti alla quale la ragione si dichiara insufficiente - e dell'anelito ad abbracciare con uno sguardo d'*amore* tutto il mondo, contemplato non nelle sue manifestazioni negative, ma come una misteriosa creatura ordinata al conseguimento del suo fine in base a una forza che non è altro che *amore*. L'attesa di Beatrice dal canto VI (versi 44-48) è diventata sempre più impaziente, e Virgilio sempre più frequentemente rimanda a lei, alla scienza teologica, l'ultima spiegazione. L'ansia rinnovellatrice del discepolo e l'umiltà del maestro - l'uno e l'altro con il pensiero fisso all'immagine della *donna del ciel*, che si farà

Purgatorio XVIII, 67-69
Alla dottrina filosofico-morale di Boezio - il grande pensatore nato a Roma intorno al 480, che si propose di rendere accessibile al mondo culturale del suo tempo tutto il pensiero classico - Dante ricorse frequentemente, considerandola una delle fonti principali di ogni sua conoscenza scientifica. Da un codice contenente la traduzione francese in versi e in prosa dell'opera fondamentale di Boezio, - il "De Consolatione philosophiae" - presentiamo tre carte illustranti l'incontro del saggio con la filosofia.

"Le livre de Boèce en consolation". Min. francese - sec. XIV - (Montpellier, Biblioteca della Facoltà di Medicina - Ms. H. 43 - f. 4 v; f. 9 v; f. 22 v)

rivelatrice della nuova verità, ma con lo sguardo pensosamente rivolto al mondo della sapienza antica, che nel breve arco di una terzina si affaccia con la stessa calma grave del castello degli « spiriti magni » (versi 67-69) - chiudono in una cornice di familiare umanità questa parte del canto che certo si impone come la più rigorosa, dottrinale, calcolata manifestazione finora apparsa (ravvivata dalle due illuminanti immagini dei versi 54 e 58-59) della mentalità raziocinante di Dante, e degno preludio di altre pagine del *Purgatorio* e *Paradiso*. È opportuno però ricordare con il Getto che se rimane assente quella trasognata atmosfera che tante volte scorre nelle pagine della seconda cantica, si avverte nell'emozione dell'intelligenza e della cultura, e nel loro slancio verso la verità, il sapore di una intellettualità vissuta nella pratica della vita.

"Ripercorrendo con il pensiero l'intero ragionamento, ci si possono vedere, oltre la solita tessura logica e scolastica, le impronte della personalità morale di Dante. Talora l'espressione si divincola faticosamente fra le necessità contrastanti del ritmo e del ragionamento; tal altra il Poeta riesce a travolgere le idee nella corrente della sua vita, a vederle come luci della sua vita morale. E allora vien fuori quella parola misurata e martellata, improntata di una forza insieme dialettica e morale, e il ragionamento assume un aspetto virile, che richiama quello delle scene concrete e delle reazioni morali di Dante o di Virgilio alle scene dell'*Inferno* e del *Purgatorio*." (Momigliano)

76. La luna, che aveva tardato (*tarda*) a levarsi fin quasi a mezzanotte, ci face-

67 Color che ragionando andaro al fondo,
s'accorser d'esta innata libertate;
però moralità lasciaro al mondo.

70 Onde, poniam che di necessitate
surga ogni amor che dentro a voi s'accende,
di ritenerlo è in voi la podestate.

73 La nobile virtù Beatrice intende
per lo libero arbitrio, e però guarda
che l'abbi a mente, s'a parlar ten prende».

76 La luna, quasi a mezza notte tarda,
facea le stelle a noi parer più rade,
fatta com'un secchion che tutto arda;

79 e correa contra 'l ciel per quelle strade
che 'l sole infiamma allor che quel da Roma
tra' Sardi e' Corsi il vede quando cade.

va apparire meno numerose (*più rade*) le stelle (velandole con la sua luce), ed era simile ad un secchione di rame tutto splendente (*che tutto arda*);

79. e compiva il suo corso (*correa*) in direzione contraria al moto apparente del cielo (*contra 'l ciel*: procedendo cioè da occidente a oriente) per quel cammino che il sole riscalda nel periodo in cui (*allor che*) chi abita a Roma (*quel da Roma*) lo vede tramontare tra la Sardegna e la Corsica.

La lunga digressione astronomica serve a spiegare che è quasi la mezzanotte del quinto giorno di viaggio nell'oltretomba. Sono passati cinque giorni dal plenilunio, e la luna è in fase calante, in quella regione del cielo nella quale si trova il sole durante il solstizio d'inverno, allorché gli abitanti di Roma lo vedono tramontare tra la Sardegna e la Corsica. Il Porena osserva però una "distrazione" in questi versi, perché la luna, quando si trova nell'equinozio di primavera (Dante immagina di compiere il viaggio nell'al di là durante il mese di aprile) e subito dopo il plenilunio, dovrebbe sorgere nell'emisfero australe tra le nove e le dieci di sera, mentre appare a mezzanotte in quello boreale.
A sottolineare il superiore stato d'animo di Dante, nel quale sembrano essersi miracolosamente fissati in questo momento l'energia moralizzatrice di Marco Lombardo e la forza chiarificatrice della mente di Virgilio, il paesaggio dà luogo ad una delle scene più suggestive del secondo regno. Nel silenzio e nel vuoto del quarto girone, che Dante ha voluto riempire investigando l'ordine attivo dell'universo, ritorna di nuovo - secondo l'osservazione del Momigliano, che al tema della natura ha dedicato alcune delle sue pagine più belle - la contemplativa attenzione alle vicende del cielo e degli astri che accompagnano il viaggio e ne accrescono la grandiosità solitaria. "Il passo che s'arresta con il calar del sole, quei ragionamenti gravi sul monte deserto e sotto le stelle, quel sorger di luna - così spazieggiato e sottolineato a mezzo il canto, che dà il senso della notte giunta al suo colmo, del silenzio dell'universo, del cielo che corre intorno alla terra trascinando nella sua corsa gli astri" concorrono a creare quasi una fantasia lunare, che pausa la tensione inquieta del canto, prima di immettere nell'affannosa concitazione di anime, di esempi, di parole che caratterizza la parte finale, dove il Poeta, prima di abbandonarsi a un fluido mondo di visioni, ritroverà una singolare concretezza e solidità di accenti (versi 91-105).

Purgatorio XVIII, 67-69

Allegoria della virtù rappresentata come termine medio fra l'eccesso e il difetto. Rappresentazione del continente e dell'incontinente tra la ragione e la concupiscenza. Allegoria della felicità.

Min. parigina - a. 1376 circa - (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 9505-9506 - f. 24 r; f. 132 r; f. 198 v)

82. Quella nobile anima per cui Pietole (l'antica Andes, patria di Virgilio) è più famosa (*si noma... più*) della città (*villa*) di Mantova, si era liberata dal peso di cui l'avevo gravata con le mie domande (*del mio carcar diposta avea la soma*);

85. per la qual cosa io, che avevo accolto dentro di me (*avea ricolta*) il ragionamento chiaro e semplice (*ragione aperta e piana*) di Virgilio intorno alle mie domande (*quistioni*), ero nella stessa situazione di un uomo che nel sonno vaneggia (*vana*).

88. Ma questa sonnolenza mi venne tolta all'improvviso (*subitamente*) da una schiera di anime che (sopraggiungendo) dietro le nostre spalle già si dirigeva (*era già volta*) verso di noi.

91. Quale era la tumultuosa calca di gente (*furia e calca*) che un tempo (*già*) videro correre di notte lungo le loro rive (*lungo di sé*) i fiumi Ismeno e Asopo, tutte le volte che (*pur che*) i Tebani avevano bisogno della protezione (*avesser uopo*) di Bacco,

94. tale (*cotal*), per quello che potei vedere (per l'oscurità), era (la tumultuosa calca) che avanzava correndo a grandi falcate (*suo passo falca*) in quel girone, di coloro che venivano (*di color, venendo*), i quali erano spronati (*cui... cavalca*) dalla buona volontà e dal giusto amore (verso Dio).

Dante, per meglio rappresentare l'affannosa corsa degli accidiosi, che, per contrappasso, mostrano ora quello zelo che non ebbero in vita, allude, rifacendosi a Stazio (*Tebaide* IX, versi 434 sgg.) e a Virgilio (*Bucoliche* V, versi 29 sgg.), ai riti orgiastici che i Tebani celebravano in onore del dio Bacco lungo le rive dei fiumi della Beozia.

97. Presto (*tosto*) ci raggiunsero, perché tutta quella grande (*magna*) schiera procedeva correndo; e due anime davanti alle altre gridavano piangendo:

82 E quell'ombra gentil per cui si noma
Pietola più che villa mantovana,
del mio carcar diposta avea la soma;

85 per ch'io, che la ragione aperta e piana
sovra le mie quistioni avea ricolta,
stava com'om che sonnolento vana.

88 Ma questa sonnolenza mi fu tolta
subitamente da gente che dopo
le nostre spalle a noi era già volta.

91 E quale Ismeno già vide ed Asopo
lungo di sé di notte furia e calca,
pur che i Teban di Bacco avesser uopo,

Lo studio assiduo che il Medioevo condusse intorno al pensiero di Aristotile - il principale rappresentante di "color che ragionando andaro al fondo" - è testimoniato dalle numerose traduzioni delle sue opere. Nel manoscritto che conserva la versione in francese dell' "Etica" ad opera di Nicole Oresme, gli illustratori hanno precisato, attraverso la felice evidenza di alcune immagini, i rapporti tra tendenze naturali, virtù e ragione per la conquista della felicità.

94 cotal per quel giron suo passo falca,
per quel ch' io vidi, di color, venendo,
cui buon volere e giusto amor cavalca.

97 Tosto fur sovra noi, perché correndo
si movea tutta quella turba magna;
e due dinanzi gridavan piangendo:

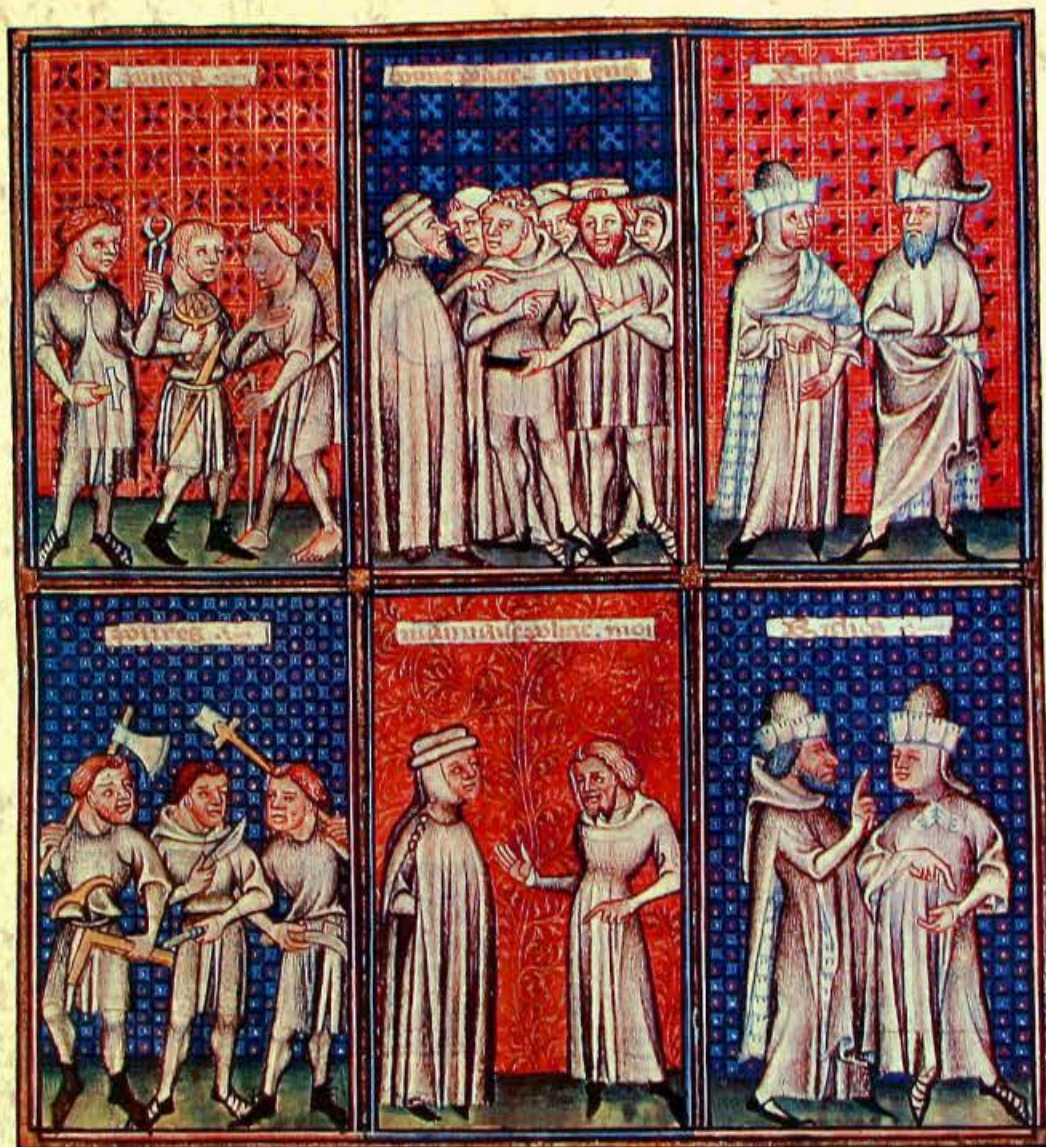
100 «Maria corse con fretta a la montagna;
e Cesare, per soggiogare Ilerda,
punse Marsilia e poi corse in Ispagna».

103 «Ratto, ratto che 'l tempo non si perda
per poco amor» gridavan li altri appresso;
«ché studio di ben far grazia rinverda».

100. «Maria si affrettò ad andare dove abitava Elisabetta (*alla montagna*); e Cesare, per soggiogare Lerida (*Ilerda*), dette un primo colpo (*punse*) a Marsiglia e poi corse in Spagna.»

Il primo esempio di sollecitudine si ispira alla storia ebraico-cristiana e ricorda l'amorosa cura con la quale la Vergine Maria si recò a visitare Elisabetta allorché seppe che era in attesa di un figlio (*Luca* I, 39). Il secondo, prendendo spunto da Lucano (*Farsaglia* III, versi 453 sgg.), presenta la rapidità fulminea con la quale Cesare agì dopo la battaglia di Farsalo: dopo aver cinto d'assedio la città di Marsiglia, vi lasciò il suo luogotenente Bruto e si diresse in Spagna, dove a Lerida vinse i resti dell'esercito pompeiano.

103. «Presto (*ratto*), presto, che non si perda il tempo per fiacco amore» gridavano gli altri dopo, «affinché la sollecitudine ad espiare (*studio di ben far*) ravvivi in noi la grazia divina.»

Il magistero di Virgilio domina nel canto escludendo l'incontro con singole anime (la figura dell'abate di San Zeno è solo un ritratto sbozzato rapidamente, anche se vivo e potentemente realistico), ma non elimina il dramma dei penitenti di questa cornice, tanto più avvertibile, anzi, quanto più nascosto nelle forme della pena senza altra individuazione, come era già accaduto per le anime degli ignavi, che il contrappasso richiama spontaneamente alla memoria. Tale dramma si rivela, oltre che nelle immagini esteriori e nel pianto che accompagna una corsa apparentemente senza scopo, nella tecnica narrativa, dove lo stile rapido e sbalzato dei versi 91-93 assume una cadenza concitata, continuamente spezzata, che dalla similitudine della *furia* e della *calca* tebana trapassa negli esempi di sollecitudine (*corse con fretta... punse... corse*), nell'incitazione corale degli accidiosi (*ratto, ratto che 'l tempo non si perda*), si dissolve infine con il dissolversi in lontananza della *turba magna*.

Purgatorio XVIII, 67-69
"Politique d'Aristote" tradotta in francese da Nicole Oresme. Min. parigina - a. 1372. (Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio - Ms. 11201-11202 - f. 138 r)

106 «O gente in cui fervore aguto adesso
ricompie forse negligenza e indugio
da voi per tepidezza in ben far messo,

109 questi che vive, e certo i' non vi bugio,
vuole andar su, pur che il sol ne riluca;
però ne dite ond'è presso il pertugio».

112 Parole furon queste del mio duca;
e un di quelli spirti disse: «Vieni
di retro a noi, e troverai la buca.

115 Noi siam di voglia a muoverci sì pieni,
che restar non potem; però perdona,
se villania nostra giustizia tieni.

118 Io fui abate in San Zeno a Verona
sotto lo 'mperio del buon Barbarossa,
di cui dolente ancor Melan ragiona.

106. «O anime nelle quali lo zelo ardente (*aguto*) ora compensa (*ricompie*) forse la negligenza e l'indugio da voi usati per tiepidezza nell'operare il bene (*in ben far*).

109. questo che vive ancora, e certo non vi inganno (*vi bugio*), vuole salire verso l'alto, non appena (*pur che*) il sole risplenda di nuovo per noi (*ne*): perciò (*però*) diteci (*ne dite*) da quale parte è più vicino il passaggio (*pertugio*: per salire al quinto girone).»

112. Queste furono le parole della mia guida; e una di quelle anime disse: «Vieni dietro a noi, e troverai l'apertura (*buca*).

115. Noi siamo così pieni di ardente desiderio di muoverci, che non possiamo fermarci; perciò (*però*) perdonaci, se per caso giudichi (*tieni*) come una scortesia quella che è la nostra giusta pena (*nostra giustizia*).

118. Io fui abate del monastero di San Zeno a Verona sotto l'impero del valente (*buon*) Barbarossa, del quale Milano (*Melan*) parla (*ragiona*) ancora con dolore.

Non si hanno notizie precise di questo abate del monastero veronese di San Zeno; si sa soltanto che al tempo di Federico Barbarossa (1152-1190) fu abate un certo Gherardo II, morto nel 1187. Da notare che Dante definisce il Barbarossa un *buon* imperatore, in omaggio alla grandezza della missione imperiale, non certo diminuita, ma anzi esaltata, dall'inflessibile azione con cui

seppe punire la ribellione di Milano e dei comuni della Lega Lombarda nel 1162.

121. E uno (*tale*) che è già prossimo alla morte, presto sconterà (nell'al di là) l'offesa recata a quel monastero, e si dorrà di avere avuto il potere di farla (*tristo fia d'avere avuta possa*).

124. perché ha messo al posto del suo abate legittimo (*pastor vero*) suo figlio, difettoso nel corpo (*mal del corpo intero*), e peggio ancora (per i suoi vizi) nell'animo (*della mente peggio*), e generato da un'unione illegittima (*e che mal nacque*) ».

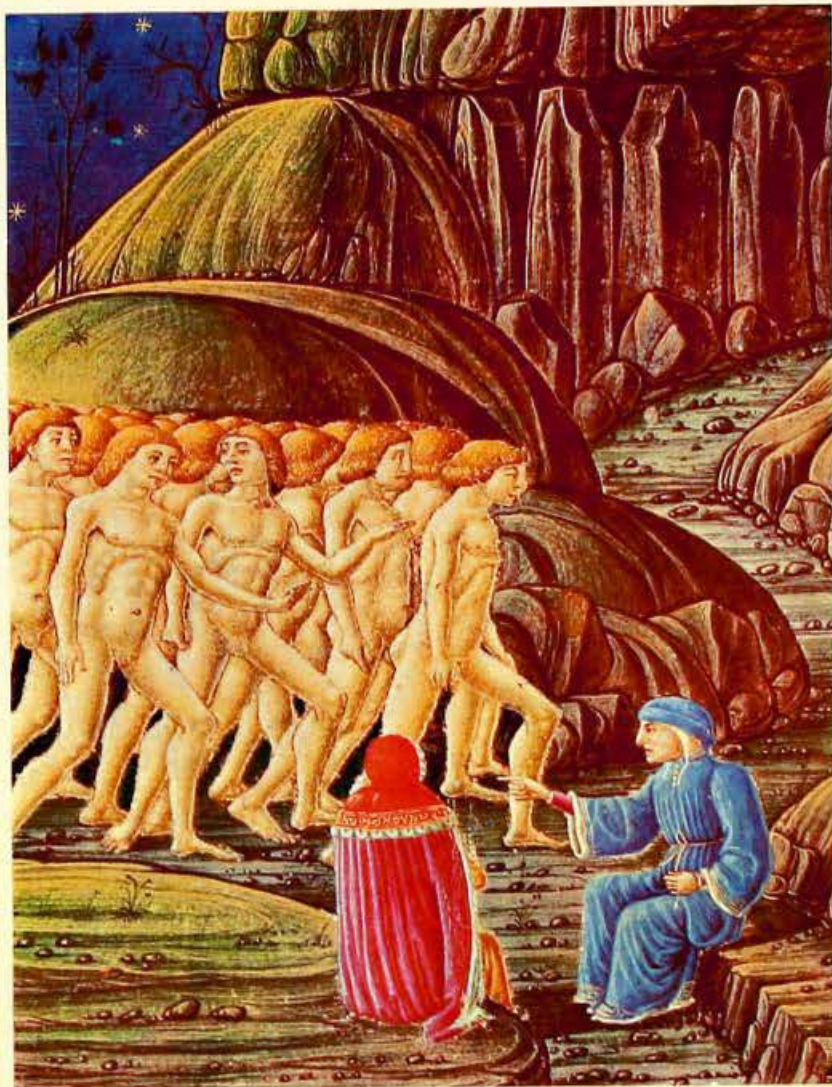
Alberto della Scala, signore di Verona, morto nel settembre 1301 (e quindi, nel '300, con *un piè dentro la fossa*), creò abate del monastero di San Zeno un suo

Ancora con un problema di natura morale, riguardante la definizione del concetto di libertà, Aristotile offre ispirazione al miniaturista: l'umanità - divisa nelle differenti classi sociali e volta a molteplici tipi di occupazioni - tende, attraverso l'"innata libertate", al conseguimento della felicità suprema.

121 E tale ha già l'un piè dentro la fossa,
che tosto piangerà quel monastero,
e tristo fia d'avere avuta possa;

124 perché suo figlio, mal del corpo intero,
e della mente peggio, e che mal nacque,
ha posto in loco di suo pastor vero».

127 Io non so se più disse o s' ei si tacque,
tant'era già di là da noi trascorso;
ma questo intesi, e ritener mi piacque.

130 E quei che m'era ad ogni uopo soccorso
disse: «Volgiti qua: vedine due
venir dando all'accidia di morso».

Purgatorio XVIII, 97-98
La Commedia, Purgatorio. Min. ferrarese - a. 1474-1482. (Roma, Biblioteca Vaticana - Ms. Urb. Lat. 365 - f. 148 r)

133 Di retro a tutti dicean: «Prima fue
morta la gente a cui il mar s'aperse,
che vedesse Iordan le rede sue;

136 e quella che l'affanno non sofferse
fino alla fine col figlio d'Anchise,
se stessa a vita sanza gloria offerse».

139 Poi quando fuor da noi tanto divise
quell'ombre, che veder più non potiersi,
novo pensiero dentro a me si mise,

142 del qual più altri nacquero e diversi;
e tanto d'uno in altro vaneggiai,
che li occhi per vaghezza ricopersi,

145 e 'l pensamento in sogno trasmutai.

figlio illegittimo, di nome Giuseppe, facendo così non solo cattivo uso del suo potere, ma permettendo anche che una persona indegna (verso 125) ricoprisse illegalmente quella carica.

127. Io non so se disse altre cose o se tacque, a tal punto si era già allontanato da noi (era già di là da noi trascorso); ma questo io ascoltai, e ritenni utile ricordare (*ritener*).

130. E Virgilio che mi era di aiuto in ogni necessità (*uopo*) disse: «Volgiti da questa parte: guarda due anime che sopraggiungono rimproverando (con gli esempi) il peccato di accidia (*dando all'accidia di morso*)».

133. Stando dietro a tutti dicevano: «Coloro davanti ai quali si aperse il mare (*la gente a cui il mar s'aperse*) morirono (*fue morta*) prima di vedere la Palestina che era stata loro promessa da Dio (*prima... che vedesse Iordan le rede sue*);

136. e coloro che non sopportarono con Enea (*col figlio d'Anchise*) le fatiche del viaggio (*affanno*) fino alla fine, si abbandonarono (*se stessa... offerse*) ad una vita ingloriosa».

Gli esempi di accidia punita sono gridati anch'essi solo da due anime. Gli Ebrei, dopo essere usciti dall'Egitto attraverso il miracoloso passaggio del Mar Rosso, si mostrarono restii ad ubbidire agli ordini di Mosè: per questo morirono tutti, tranne Caleb e Giosuè, prima di vedere la Terra Promessa (*Deuteronomio* I, 26-36; *Numeri* XIV, 1-39).
I compagni di Enea, giunti in Sicilia, si rifiutarono di continuare con l'eroe il difficile e rischioso viaggio, e preferirono fermarsi nell'isola (Virgilio - *Eneide* V, versi 604 sgg.).

139. Poi quando quegli spiriti si furono allontanati (*divise*) da noi tanto da non poter essere (*potiersi*) più visti, sorse dentro di me un nuovo pensiero,

142. dal quale nacquero numerosi (*più*) altri pensieri e diversi fra loro (non in successione logica); e passai vaneggiando (*vaneggiai*) dall'uno all'altro, tanto che per questo vagare (*per vaghezza*) della mente chiusi gli occhi,

145. e il fluido moto dei miei pensieri (*pensamento*) si cambiò in sogno.